INTRODUCCIÓN GENERAL.

Un antiguo y firme lazo liga música y filosofía. Hoy, cuando las Musas, hijas de la Memoria, no son más que un exótico grupo de nombres que lo mismo sirven para intitular revistas de crítica literaria, que un modelo de coche, o un premio de televisión, cuando en el mejor de los casos las Musas son un cliché para hacer referencia a lo que escapa al discurso sobre las artes que presiden, resulta necesariamente incomprensible decir que estas diosas montañesas tuvieron una vez a su cargo el fuego del conocimiento. Entonces, las Musas de trenzas violáceas no se limitaban a preparar los coros que deleitaban a los dioses, sino que con prudente juicio y mejor disposición reinaban sobre todas las formas de pensamiento[1]. Fueron soberanas de la elocuencia y la persuasión, de la historia, de la matemática y la astronomía, tanto como señoras de la danza, los cantos y los poemas bien medidos.

La música sufrió una progresiva represión por parte de la filosofía como parte de un proceso de distanciamiento del mundo de los dioses. Sin embargo, las opiniones acerca de la relación de estos saberes fueron contradictorias durante mucho tiempo. Platón reconoció que el filósofo, tanto por naturaleza como por crianza, pertenece a la clase de los poetas, y llega a decir a través de Sócrates que la filosofía es la más alta música[2]. El proceso que inaugura esta hábil actitud es el de la subsunción de la música bajo el ala de la filosofía. La música es demasiado importante como para dejarla por libre, pues tiene a su cargo ni más ni menos que los espectáculos con los que se educa la sociedad, así como la expresión de los anhelos humanos más profundos, o las primeras palabras pronunciadas por los dioses. Esta última dimensión, la que hace de la música el vehículo por antonomasia de la comunicación divina merece una especial atención: la música une dos mundos, el de los mortales y el de los inmortales, los pone en relación directa, y mediante esta relación el humano aprende a partir de lo que observa en el mundo de los dioses. No sólo es que los dioses hagan o escuchen música en los olimpos, sino que la imagen de aquellos otros mundos es ya una imagen musical. La imagen del otro mundo en un contexto musical es precisamente, como veremos, el punto de partida de la categoría de la mímesis, un concepto armónico (mediador), o si se prefiere, un concepto relacional, capaz de una amplia variedad de configuraciones.

Mi interés por la noción de mímesis obedece a mi preocupación general por los asuntos de la experiencia musical. La investigación sobre los problemas generales de inspiración, composición, forma, armonía, efecto sobre el oyente, etc., remite una y otra vez a las nociones de imitación, variación, repetición, posesión, participación, identidad, y algunas otras relacionadas con éstas, remite, como veremos, a un campo homogéneo de pensamiento que presenta una clara continuidad histórica desde antes de llegar a ser llamado *mimesthai* por los griegos. Este campo, que he optado por llamar campo mimético, podría caracterizarse como filosofía de la música, si no fuera por el hecho apuntado de la existencia de un modo de reflexión prefilosófico capaz de brindar a cualquier pensamiento relacionado con las artes de Mnemósine una innegable autonomía. En cualquier caso, la denominación es secundaria, la música hace ya mucho tiempo que ligó sus especulaciones a las de la filosofía, y no sólo su categoría mimética, sino el *rhitmos*, la armonía y la catarsis, entre otras, forman parte de los conceptos de la filosofía, y de las ciencias que surgieron de ella. El campo mimético reúne entonces elementos de las artes musicales, de la filosofía de la religión, de la psicología, de la antropología, de la crítica literaria, de la estética, de la ontología, de la epistemología y la lógica, pero no porque sea un híbrido de éstas, sino por el desarrollo que suponen cada una de estas ciencias con respecto a asuntos que comenzaron siendo musicales.

El objetivo de este libro es la presentación del concepto de mimesis a partir de sus diferentes configuraciones históricas. El recorrido multidisciplinar de mi texto obedece a la necesidad de mantener un discurso polifónico que minimice los prejuicios y recelos acumulados por la filosofía con respecto a las artes musicales, obedece al intento de que junto a la voz filosófica se escuche la voz musical en asuntos que la filosofía ha reclamado, a veces con violencia, como de su uso exclusivo. Los diferentes elementos que

---

1La asignación más común de los distintos campos de conocimiento, a pesar de que ha habido inevitables variaciones en la dilatada historia de las musas en la cultura occidental, es la que ofrece Ulrich Michels en su completo *Atlas de Música*, a saber: Clío tenía a su cargo la historia y la epopeya, Calíope la retórica y la poesía narrativa, Melpómene la tragedia, Talía la comedia, Urania la poesía didáctica y la astronomía, Terpsícore la poesía coral y la danza, Erato la canción amatoria y la elegía, Euterpe el arte de los sonidos, lo que hoy llamamos música, y Polimnia tenía la lírica entera a su cargo. (Véase Ulrich Michels.*Atlas de música*.Vol.1. Alianza Editorial.Madrid. 1985. p.171.).Algunos de los campos de Michels los he completado con diversas fuentes de información mitológica.

2Cf.Platón. *Fedón* 61A. Diálogos. Vol.III. Ed. Gredos. Madrid 1988.p.33.

utilizo que provienen de las artes musicales, poemas, partituras o conceptos del arte de los sonidos, no son una mera ilustración de un discurso filosófico, sino que son ya una extensión de los distintos conceptos con parámetros lingüísticos diferentes que permiten complementar la visión intelectual con nuevos objetos, objetos que en algunos casos pueden dar lugar a intuiciones que quedan fuera del campo del mero discurso filosófico.

En la variación que aquí se presenta, se da una visión general del campo mimético en la historia de Occidente, y hacerlo desde un punto de vista musical. Lo que necesariamente se pierde de detalle con este relativo afán global,se gana en perspectiva. Y precisamente esta perspectiva es completamente necesaria para comprender el campo mimético, es preciso comenzar por reunir los dispersos comentarios entorno a nuestro asunto para poder formarnos una imagen de él. Curiosamente, se trata de un asunto tratado de forma generalizada por la mayor parte de los filósofos, o cuando menos, por todos aquéllos que han intentado formarse una opinión general del humano y no se han limitado al comentario técnico sobre alguna de las ciencias. Por ello, la reflexión sobre la mímesis supone ya un repaso sobre la historia de la filosofía, pero una recapitulación desde un punto de vista poco usual y, por este motivo, enriquecedor: el mosaico incorpora nuevas piezas que varían ligeramente la figura general.

Mi escrito no es exhaustivo, sino que mi exposición queda limitada a unos cuantos puntos del continuo histórico con los que he construído un discurso particular. Este discurso asume la tesis de Mircea Eliade según la cual las artes musicales surgen dentro de la ceremonia chamánica[3], e intenta mostrar las diferentes variaciones,las separaciones próximas o remotas tanto como las recurrencias, de algunas teorías influyentes sobre la mímesis con respecto al marco definido por el chamanismo. El desarrollo del concepto y de las actividades miméticas desde el mundo chamánico hasta nuestro filosófico presente es precisamente lo que llamo poética musical, una metáfora que alude a la rica producción reflexiva que han producido distintas civilizaciones -aunque mi foco de atención será la llamada Civilización Occidental- a partir de la mímesis. Las variaciones pueden llegar a ser bastante lejanas, hasta el punto en el que apenas se distingan algunos elementos del tema aquí y allá, pues en la poética musical cada variación es ya a su vez el tema de una posible variación, en un proceso en el que el origen no es más que un punto que la voluntad de pensar establece como piedra angular de su discurso. Cualquier discurso, no obstante, tiene que asumir un punto de partida, y el mío establece su centralidad en el ámbito chamánico y en las diferentes configuraciones que ha alcanzado en nuestra cultura. Mi tesis formula entonces precisamente eso: que las diferentes interpretaciones que se han hecho sobre la noción de mímesis pueden ser concebidas como variaciones de un marco de experiencia chamánico-musical, que hunde sus raíces, para nuestra cultura, en la civilización griega, y que a partir de la reflexión histórica sobre dichas variaciones, sobre dicha poética musical, se pueden obtener conclusiones de interés general para la estética filosófica y para la música.

3Referencias y exposición detallada tratadas más adelante. Véase el Capítulo 2, sección 1 de esta tesis.

CAPITULO 2:NOCIONES CLASICAS DE MIMESIS.

Sección 2.1:Introducción a la mímesis clásica.

La noción clásica de mímesis alcanza un amplio campo semántico en el que se recogen diversas actividades. La palabra *mímesis* es post-homérica y su etimología es oscura[4]. *Mimesthai* comenzó denotando el mimo o la mímica de una persona o animal por medio de la voz y/o el gesto, para después pasar a denotar la imitación general de otra persona, y de ahí, pasó a las artes figurativas, para después, ya en un ámbito general, entrar a designar cualquier actividad de representación visual, pinturas, estatuas y similares[5]. Spariosu ha llamado así la atención sobre la complejidad del término:

> Aunque se ha traducido de forma variada como imitación, representación, reproducción, semejanza, identificación, simulación, mímica, analogía, está también inextrincablemente relacionado con presentación, presenciamiento, producción, apropiación, el original, el modelo y lo auténtico. Y en última instancia corre por encima de todos estos conceptos y permanece intraducible, extraño, inapropiable[6].

La dimensión mimética de la analogía, muestra que nos vemos ante un concepto cuya extensión es compleja. Lo que Spariosu llama intraducible a nuestros conceptos es probablemente la dimensión mágica de la mímesis que gira en torno a la noción de apropiación en conjunción con las de identificación y presentación, que parecen estar en las formas más antiguas de mímesis.

En la sección segunda de este capítulo voy a comenzar por aclarar lo que entiendo por fenómeno chamánico, trataré las diferentes dimensiones del chamanismo como punto de partida para pensar la categoría estética de la mímesis. A continuación procedo a trazar la doble línea chamánica que se da dentro de la cultura griega: una que conduce directamente hasta Platón vía Orfeo y Pitágoras, la otra, anterior, y responsable en gran medida de la forma adoptada por el pensamiento del filósofo ateniense, la línea que conduce desde las diversas formas musicales arcaicas hasta el gran espectáculo de la tragedia clásica. Como reacción a esta doble línea chamánica surgirá la teoría mimética de Aristóteles, quien sustituirá el aire mistérico y religioso en el que la mímesis nació y creció por un aire acorde con la *fisis* en el que la mímesis alcanzó su mayoría de edad filosófica. El plano formado por el pensamiento trágico, el platónico y el aristotélico es el plano de la mímesis clásica. Las teorías posteriores, helenísticas, cristiano medievales o renacentistas están formadas y pueden comprenderse como variaciones del plano clásico, variaciones que mediante distintas formas de síntesis entre ellas han dado lugar a un nutrido grupo de teorías miméticas que manejan elementos conceptuales comunes. Como veremos más adelante, el plano clásico de la mímesis sufrió una variación, a partir de la práctica de los trovadores, que es responsable, en gran medida, de las direcciones que tomó el pensamiento del campo mimético en el mundo moderno.

4Cf. Wladislaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas. Capt.9:Mímesis*. Ed Tecnos. Madrid 1988.p.301.

5Cf. Gerard F. Else. *Imitación in the Fifth Century*. Harvard Studies in Classical Philology 53, No. 2. Harvard.Massachussets. 1958. p. 84 . Véase del mismo autor*: Aristotle on the Beauty of Tragedy* en Harvard Studies in Calssical Philology Vol. 49. Una noción similar de mímesis se encuentra en Sörbom Göram: *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Develpment of an Aesthetic Vocabulary*. Stockholm: Svenska Bokförlaget 1966.

6Mihai Spariosu. *Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory*. Ed. Gunter Narr, Tubingen 1982. P. 54.

Sección 2.2: Mímesis chamánica.

2.2.1.Elementos del trance mimético musical.

En el *Ión* platónico encontramos un primer estudio teórico sobre la posesión que de los poetas hace la divinidad. La tesis platónica mantiene que los rapsodos no actúan en base a ningún saber técnico en absoluto, sino a partir de un saber de la inspiración, proveniente de una fuerza divina que lo imanta a la Musa y lo une totalmente con ella[7]. Así nos dice:

> Pues es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite más en él la inteligencia[8].

Endiosado o entusiasmado, fuera de sí mismo y dominado por completo por la divinidad el poeta transmite la voz de los dioses. Para nombrar el rapto del poeta y comunicar la naturaleza de la posesión, Platón emplea *entheos* (entusiasta), *katechomenos* (poseído) o *mainomenos* (demente). Posesión y mantenimiento de la posesión -asegura Platón-, una sujeción afortunadamente expresada en la metáfora de la fuerza electromagnética[9], el poeta es el primer eslabón en la cadena que nos une a lo divino.

En el *Fedro*[10], Platón distingue dos tipos de trance o posesión (*manía*), uno que surge a partir de los diferentes estados de la enfermedad humana, y otro que proviene de un estado divino que nos libera de nuestros hábitos cotidianos. Después divide este segundo estado en cuatro clases diferentes de manía o trance, cada una de ellas consistente en una posesión por una divinidad distinta. Así tenemos la manía adivinatoria o mántica que corresponde a Apolo, la mística o teléstica que es la de Dioniso, la poética, que es inspirada por las Musas y por último, la locura amorosa, la más excelsa, según Sócrates, que la producen Afrodita y Eros. Todas estas formas de locura divina tienen el efecto de producir un estado de enajenación en la persona afectada, una pérdida de la razón. Safo de Lesbos ya había hecho referencia en sus poemas a las manifestaciones de la locura amorosa:

> Pues cuando te miro por un momento,
> Me falla el habla, mi lengua se paraliza,
> Inmediatamente un fuego ligero corre bajo mi piel,
> Mis ojos se ciegan, mis oídos tamborilean,
> El sudor me recorre y tiemblo,
> Más amarilla que la hierba
> Siento como si no estuviese lejos de morir[11].

Si la locura de Apolo de prever el futuro da su origen a una forma de saber que llevará a la ciencia, la locura de las musas es el origen de las artes, la de Dioniso, la locura del autoconocimiento y la psicología humana, y la locura de Afrodita como la fuerza del amor. Las manifestaciones de cada locura son muy diferentes, especialmente la dionisíaca, pues en ninguna de las otras se describe al poseido como en un estado de frenesí en el que se echa espuma por la boca y se vuelven los ojos para atrás[12]. Específico también de la posesión dionisíaca es la estrecha relación con la música, y especialmente con la danza del poseso, quien danza paroxísticamente arqueando por completo la espalda y pierde toda noción de sí mismo, hasta el punto de ser capaz de despedazar a su propio hijo, como cuenta Eurípides con respecto a Agave en *Las Bacantes*[13]. A pesar de estas posibles violencias, los griegos asociaban todo tipo de bienes a la posesión divina.

> El caso es que los bienes mayores se nos originan por la locura, otorgada ciertamente por divina donación. En efecto, tanto la profetisa de Delfos, como las sacerdotisas de Dodona, es en estado de locura en el que han hecho

---

7Cf. Platón.*Ión*. 533B-534B.*Diálogos*. Vol.I. Ed.Gredos. Madrid, 1985. p.p.254-257.

8Platón. Ibid. 534B.Ed. Cit. p.257.

9Cf.Platón. Ibid. 533 b 534 B.

10Cf. Platón. *Fedro*. 265 B. *Diálogos*. Vol.III.Ed.Cit.p.p384.

11Safo. Fragmento 31. *Greek Lyrik Poetry*. Oxford University Press 1993. P. 38.

12Cf. Gilbert Rouguet. *Music and Trance: A theory of the Relations between Music and Possession*. University of Chicago Press. Chicago 1985. p. 191-192.

13Véase Eurípides. *Las Bacantes*. Versos 1122 y s.s.

> a la Hélade, privada y públicamente, muchos hermosos beneficios, en tanto que en el de cordura, pocos o ninguno. Y si enumeramos a la Sibila y a los demás que , empleando un tipo de mántica por rapto divino, predijeron a muchos muchas cosas para el futuro y acertaron, nos extenderíamos exponiendo lo que es evidente para todo el mundo[14].

El trance dionisíaco ejerce sobre todo efectos curativos en quien lo practica, mediante la combinación de danza y canto[15], pero no sólo en los enfermos sino en toda la comunidad -como sugiere Eurípides en las Bacantes-, que goza así de los poderes curativos del vino, la danza y el canto.

De los cuatro tipos de trance mencionados por Platón, dos de ellos están relacionados directamente con la música, la locura o posesión poética y el trance dionisíaco. Ambos están próximos aparentemente, aunque con notorias características diferentes: el trance dionisíaco es acompañado por un comportamiento de posesión diferenciable en sus sintomas fisiológicos, síntomas que conocemos por la descripción de Eurípides que se asemejan a otras formas de trance en distintas partes del mundo[16]. Y ambos trances cubren parcelas distintas de la experiencia musical: el poético realiza una función didáctica, y el dionisiáco, catárquica o medicinal. A pesar de que Platón desacredita a los poetas como sabios -el *Ión* mantiene precisamente la tesis de que el poeta no sabe lo que dice, que es incapaz de interpretar sus popias palabras- la poesía sigue siendo valiosa por su origen divino, y sólo será valiosa en la medida que el propio poeta no sepa lo que dice:

> Aquél que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los inspirados y posesos[17].

¿Qué decir del trance de Apolo? Es el trance de la comprensión ordenada del mundo, de la ciencia, pero la red de Apolo es extensible a las artes ¿No es acaso el dios del arco aquél que según Homero[18] canta para los dioses en el olimpo acompañado por las gentiles Musas? ¿No será acaso el mismo tipo de trance el mántico y el poético, y es precisamente por eso que tiene interés lo que canta el poeta a pesar de su ignorancia? Para responder a estas preguntas tenemos que remontarnos a formas de experiencia musical más arcaicas, es preciso investigar la figura del chamán.

La posesión es un fenómeno religioso muy arcaico que debe ser diferenciado con cuidado con respecto al chamanismo[19]. Las diferencias entre chamanismo y dionisismo son fundamentales, a pesar de tratarse en ambos casos de experiencias de trance.

> Los curadores, adivinadores y extáticos que podrían estar conectados con el chamanismo no tienen relación con Dionisio. La corriente mística dionisíaca parece tener una estructura enteramente diferente, el entusiasmo báquico no se parece al éxtasis chamánico. Al contrario, las pocas figuras de los mitos griegos que pueden ser comparadas con el chamanismo están relacionadas con Apolo[20].

Para Eliade, el elemento específico del chamanismo no es la posesión corporal del chamán por parte de espíritus, sino el éxtasis inducido por su ascensión al cielo o su descenso al infierno[21]. ¿En qué consisten estas ascensiones y descensos? Son ceremonias de carácter comunal que el chamán raliza para su tribu con diversos fines curativos, mánticos o de guía psíquica en el mundo espiritual. El estudio de Eliade atestigua el carácter mundial de tales ritos, ritos cuya antigüedad alcanza por lo menos al período de los cazadores paleolíticos; según la interpretación de Horst Kirchner de los relieves de Lascaux, en la cueva se realizaban ceremonias de trance chamánico[22].

14Platón. *Fedro* 244 A-B.Instituto de Estudios Políticos. Madrid. 1957 p. 28.

15Cf. Platón.*Leyes* 790. *The Collected Dialoges*. Princeton University Press. Princeton 1989.p.p.1363.

16Véanse las descripciones del Candomblé brasileño y otras ceremonias de posesión hechas por Rouget en *Trance and Possession*, *en Music and Trance*, Ed. cit. 3-124.

17Platón.*Fedro*. 245a. Ed.Gredos. Ed. cit.p.342.

18En Iliada 1.603.

19Cf. Eliade. *Chamanism:Archaic Techniques of Ecstasy*. Ed. Cit.p. 507.

20Eliade. Ibid. Ed. cit. p. 388.

21Cf.Eliade. Ibid.p.499.

La relación de los ritos chamánicos con diversas formas de enfermedad, epilepsia, histeria, desórdenes digestivos, vértigo, ha sido enfatizada -como cuenta Eliade- desde hace tiempo[23], y en las regiones más distintas del mundo. No obstante, la explicación psicopatológica del fenómeno chamánico es incompleta, pues no se trata tan sólo de la experiencia de un neurótico, es más, bajo cierto punto de vista, no se trata en absoluto de la experiencia de un neurótico, como prueba el hecho de que sus competencias intelectuales sean, en la mayoría de los casos, superiores a cualquiera de los individuos de la tribu, como en el caso de un chamán de los Buryat, capaz de manejar un vocabulario de unas doce mil palabras, mientras que la media del resto de la comunidad no sobrepasaba las cuatro mil[24]. De aquí puede deducirse que las palabras que le son propias tienen que haberle sido transmitidas por otros chamanes, conteniendo la sabiduría de las plantas y los animales, o conseguidas en sus vuelos. En cualquier caso, el chamán es el maestro del lenguaje y del nombrar, es decir, el poeta.

Para comprender la figura del chamán es conveniente examinar con cierto detalle las ceremonias que practica. Como se verá más adelante, es de fundamental importancia para comprender los elementos chamánicos que subyacen en la teoría mimética de Platón, artífice de la primera formulación histórica del concepto y, probablemente, la más influyente. De acuerdo con la descripción que hace Eliade de una ceremonia altaica de sacrificio del caballo y ascensión al cielo -que puede servir como arquetipo de la ceremonia chamánica- la experiencia podría ser resumida así[25]:

1.El chamán elige un lugar en la pradera sobre el que levantar una nueva Yurta[26]. En el centro de la Yurta instala un abedul joven que sobresale por la parte de arriba de la tienda y al que ha incrustado nueve peldaños en su tronco. Alrededor de la Yurta levanta una empalizada con ramas de abedul.

2. Se elige fuera un caballo que quedará a cargo de un participante designado por el chamán. Con una rama pasada sobre el lomo incita a partir al alma del caballo para que vuele hacia Bai Ulgan, y hace lo mismo con el cuidador del animal.

3. El chamán vuelve a la Yurta, hecha ramas al fuego e invoca a los espíritus para que entren en su tambor, moviéndolo hacia un lado y otro como si los estuviera capturando.

4. Sale de la tienda y monta en un monigote con forma de ganso a la vez que bate sus manos como si volara. Canta al ave con palabras de ánimo para la ascensión, y el ganso responde a partir de la mímica que realiza el chamán con los sonidos característicos del animal.

5. Sentado a orcajadas persigue el alma del caballo, que supuestamente está volando, imitando su relinchar.Con ayuda de los presentes captura al animal tras la representación de forcejeos. Después mata al caballo rompiéndole la columna vertebral.

6. La piel la carne y los huesos son preparados ceremonialmente.

7. La noche del día siguiente el chamán ofrece carne de caballo a los espíritus que residen en su tambor y al Maestro del Fuego[27], y luego distribuye carne entre los asistentes, quienes representan a los espíritus.

8. El chamán se pone su traje ritual e inicia una invocación a diferentes espíritus y dioses. Da vueltas alrededor del abedul e invoca a un espíritu guía. Si recibe respuesta favorable comienza a tocar el tambor, vuelve al centro de la tienda y entre convulsiones comienza a proferir palabras ininteligibles.

9. Purifica con su tambor a todos los asistentes y después mimifica en torno al abedul la escalada al cielo. Asciende de cielo en cielo encontrándose con diversas divinidades con las que conversa y de las que recibe noticias sobre el futuro de la tribu, hasta llegar allí donde sus poderes le permiten, invocando entonces a Bai Ulgan, con quien habla.

22Ibid.p.503. Una de las primeras formas de imitación en la que podemos pensar es la apropiación o posesión del espíritu de un animal totem, un animal divino. De las representaciones que de estos animales encontramos en las cuevas rupestres se puede deducir la importancia de la presentación de su imagen, o apropiación de su espíritu, para su ulterior conocimiento y control entre los pueblos primitivos. Veáse sobre la relación entre música y magia en el paleolítico el estudio de Jules Combarieu, *La Musique et la Magie*. Alphonse Picard et Fils Editeurs. Paris 1909.p.130.

23Véase Eliade. Ibid. p.p.23-30.

24Cf.Eliade. Ibid. p.p. 30-31.

25Eliade ofrece la descripción clásica de Radlov sobre el ritual altaico, basado en sus observaciones y en los textos de las canciones e invocaciones recogidos por los misioneros llegados a Siberia a principios del siglo XIX, y editados por V.L Verbitsky. Véase Ed. cit. p.p.190-197.

26Tienda circular hecha de pieles.

27Espíritu protector de la Yurta.

10. El chamán colapsa tras su éxtasis y cae al suelo donde permanece inmóvil durante un largo rato. Después se despierta como de un largo sueño y saluda a los presentes con el énfasis de quien ha vivido una larga ausencia.
11.A veces el festival acaba aquí, pero puede continuar un día más en el que se hacen libaciones a los dioses y banquetes en los que se consumen inmensas cantidades de alcohol.

Antes de extraer algunas conclusiones acerca de esta ceremonia conviene hacer un resumen de la descripción que da Eliade de la contraparte de la ascensión, el descenso altaico a los infiernos, para obtener con ella un cuadro más completo del fenómeno del chamanismo[28]:
1. El chamán desciende con ayuda de la música y acompañado por el espíritu de sus antepasados y otros espíritus a través de 7 infiernos u obstáculos. La palabra negro aparece continuamente en sus cantos.
2. En el segundo obstáculo oye sonidos metálicos, en el quinto ondas y silbidos del viento. En cada infierno encuentra una epifanía diferente.
3. Al llegar al séptimo obstáculo encuentra la fuente de los nueve ríos subterráneos y ve el palacio de arcilla negra y piedra de Erlik Khan (Rey de los Muertos).
4. El chamán entona una larga oración a Bai Ulgan (El que Está Arriba). Después conversa con Erlik y vuelve.
5. Cuenta a la comunidad el resultado del viaje.

Según Eliade, los descensos al infierno se realizan sobre todo para encontrar y traer de vuelta el alma de alguna persona enferma, así como para escoltar el alma de los que mueren y descienden al reino de Erlik[29]. Los beneficios de la ascensión al cielo, mánticos y epistemológicos en general, son evidentes a partir de la descripción de los diferentes estadios del trance. Llama la atención en el chamanismo -si esta experiencia altaica es arquetípica de otras experiencias chamánicas, como repite Eliade, y como prueba la recolección que hace de experiencias chamánicas en otras culturas- el hecho de la comunicación existente entre el chamán y su comunidad, una comunicación de la que se puede deducir la memoria total o casi total de la experiencia que permite su posterior comunicación. Esto hace pensar entonces no en una mímesis por posesión como en el caso del dionisismo, sino en una forma de imitación participativa en la que el sujeto sigue manteniendo su personalidad y puede integrar la experiencia del trance en su vida y ayudar al bienestar de su comunidad.

Para Eliade, la experiencia chamánica es anterior a la experiencia de posesión, y aquellos casos de chamanismo en los que se da una pérdida de memoria por parte del chamán y una posesión por un espíritu particular son formas mixtas de chamanismo en las que coexisten elementos lamaístas[30]. Eliade afirma que podemos comprender cómo la posesión se desarrolló a partir del viaje chamánico, mientras el chamán se encontraba en algún estadio de su ascenso o su descenso, alguno de los espíritus con los que se comunicaba pudo pasar a dirigir la representación, pero es difícil imaginar el caso opuesto, pues la posesión detiene el viaje y cierra la comunicación[31], el chamán ya no es un puente para un intercambio, sino el inductor de una epifanía y el vehículo mismo de ella.

Llama también la atención con respecto a los dos rituales altaicos la estructura de la ceremonia con respecto a los ritos de iniciación o de paso, estructura análoga a la de las épicas y mitologías mundiales. Eliade va más lejos y formula una hipótesis sugestiva sobre el origen de las artes musicales:

> Las aventuras del chamán en el otro mundo, las pruebas por las que tiene que pasar en sus extáticos descensos al submundo y ascensos al cielo, sugieren las aventuras de las figuras de los cuentos populares y los héroes de la literatura épica.Probablemente, una gran parte de los "sujetos" épicos o motivos, así como muchos de los caracteres imágenes y clichés de la literatura épica, son, finalmente de origen extático, en el sentido de que han sido tomados prestados de la narrativa de los chamanes describiendo sus aventuras y viajes en mundos superhumanos[32].

28Resumen basado en el testimonio de Anockhin que recoge Eliade en Ed. cit. 200-204, testimonio más incompleto que el de Radlov, quien no pudo estar presente en ninguna de descenso (veáse p.200)
29Cf.Eliade, Ed. cit. p. 203.
30Ibid.p.p. 496-499.
31Ibid. p. 507 N.
32Eliade.Ibid. Ed. cit. p.510.

Asimismo, de la euforia pre-extática, en la que se imitan gritos y voces de animales y se gesticula y se danza, es probable que el chamán obtuviese un estado de conciencia en el que desarrollase el impetu lingüístico y rítmico necesario para dar origen a la forma de comunicación de la poesía lírica[33]. La hipótesis tiene sentido. Las formas más arcaicas de arte musical, ligadas al ritual religioso tuvieron que evolucionar a partir de alguna de las formas específicas del ritual, sea el chamanismo o los rituales de posesión, pues estas dos son las formas rituales más arcaicas de las que tenemos noticia. Independientemente de cuál es anterior, la evolución del arte musical tuvo que ser a partir del chamanismo. Si hubiese sido a partir de experiencias de posesión, las artes musicales habrían sido desarrolladas por los espectadores de la ceremonia ya que el poseso no tiene ningún control sobre la experiencia que vive, y no alcanza un mínimo estadio lingüístico en el que expresar lo que le acontece. Pero los espectadores, al no sufrir ninguna forma de contacto directo con la divinidad no son capaces de acceder a los ritmos y combinaciones simbólicas extraordinarias que constituyen el corpus de valores de las artes musicales. Para poder interpretar el trance de otro es preciso poseer ya unas claves previas que sólo pueden haber sido establecidas en una ceremonia de tipo chamánico en la que lo racional y lo irracional se sintetizan en una única experiencia, que puede ser llamada tal en cuanto que hay una continuidad de la memoria.

La respuesta a la pregunta formulada más arriba sobre la posible identidad de la locura mántica y la poética es ahora evidente: se trata de una misma locura, sí, pero no es una enajenación en la que se dé una posesión total o sustitución de la personalidad del que sufre el rapto por la personalidad de la divinidad, sino que se trata de una participación del poeta en la divinidad. De otra forma sería imposible hacer un vaticinio coherente o dar forma al poema. El chamán, adivinador y poeta, como el flechador Apolo, mantiene parte de su propio yo entre otros divinos con los que establece una relación comunicativa. La separación platónica entre la locura dionisíaca y las otras parece perfectamente comprensible a partir de los dicho, sin embargo la separación entre la locura adivinatoria y la música parece un tanto incomprensible. De hecho, en Delfos se realizaban tanto sesiones adivinatorias como festivales musicales. Píndaro contradice a Platón cuando dice:

> Musa, sé tu mi oráculo y yo seré tu intérprete[34].

O cuando invocando el Peán le canta así a Febo:

> A ti suplico, el que de lejos hieres,
> con el arte de las Musas honrando
> tu oráculo, oh Apolo![35]

En esto, Píndaro sigue la tendencia de la mayor parte de la música griega, que hizo de Apolo el señor de las Musas tanto como de los oráculos. La opinión platónica parece estar más próxima a la de Solón, para quien mientras unos han sido enseñados en las bendiciones de las Musas Olímpicas y han sido dotados en las reglas de la muy amable poesía, a otros Apolo ha hecho videntes, y ven cómo los desastres llegan desde lejos[36]. La separación parece obedecer a necesidades políticas de especialización y ordenación -como las que expone Solón a lo largo de todo su poema decimotercero. Por otro lado, dentro de la estrategia platónica encaminada a la desacreditación pedagógica y filosófica del poeta, la separación del poder visionario y el poético abre un camino discriminador intermedio desde el que el filósofo puede dominar ambos lados.

Tenemos, en principio, dos formas básicas de trance mimético musical: el trance de posesión, o mímesis total identificatoria por la que el sujeto se identifica con la divinidad y pierde su conciencia individual, como es el caso del trance dionisíaco, y un trance en el que la identificación es sólo parcial o participatoria: el sujeto realiza un viaje al mundo de los dioses pero manteniendo siempre un mínimo memorístico de su propia personalidad que le permite transmitir su experiencia al resto de la comunidad, como es el caso del trance chamánico, a la vez mántico y poético. En el chamanismo la mímesis se da a dos niveles, por un lado ocurre la participación de la experiencia de la divinidad, posible en base a que haya algo común entre los dos mundos, y uno refleja al otro en algún sentido. En las regiones norasiáticas, en las que

---

33Cf.Eliade. Ibid. p.p.510-511.

34Píndaro. *Poesía*.Fragmento 150.118 Harvard University Press and William Heinemann. Cambridge Mass. and London, 1978.p.600.

35Píndaro. Peán IX op. cit. p. 550.

36Cf.Solón. *Poemas Políticos*. #13 en *Greek Lyric Poetry*. Traducción. M.L. West. Oxford University Press.Oxford 1994 p. 78.

el chamanismo se ha preservado con menores contactos con otras formas de religiosidad, el mundo espiritual es concebido como una imagen invertida de éste[37], lo que da a toda la experiencia chamánica un fundamento mimético de base. Por otro lado, la mímesis opera a nivel individual de cada elemento que entra a formar parte del ritual, así como en las descripciones artísticas de éste. Con otras palabras, no sólo el viaje es un proceso de mímesis o puesta en relación de dos mundos, sino que el arte surge como mímesis del viaje: las canciones se van a organizar a partir de los modelos de las canciones de viaje, así como las danzas encontrarán su punto de partida a partir de las encontradas en el ritual y serán estructuradas a partir de él. En los trances de posesión, sin embargo, se cierra el camino al arte -salvo que tales ritos sean organizados después de una experiencia chamánica ordenadora, o a partir de ella- al suprimirse la memoria en la que fundamentar una mínima estructura lingüística, una memoria en la que engarzar los significados de la experiencia del mundo.

Rouget ha distinguido dos formas de trance musical que se ajustan parcialmente a los modelos chamánico y de posesión, llamando a una de ellas éxtasis y a la otra trance[38]. Tal distinción, aunque no coincide con la oposición mantenida por Eliade que aquí estoy sosteniendo como fundamental para comprender el concepto más arcaico de mímesis, nos puede servir para perfilar con más claridad el alcance semántico de las dos formas básicas de experiencia musical. Eso sí, debe observarse un cuidado adicional para no confundirla con la noción general de trance aplicada más arriba en sus dos variedades: posesión y participación. La caracterización que hace Rouget de la experiencia extática y la de trance viene aclarada con la lista que ofrece de oposiciones entre una y otra[39]:

Éxtasis	Trance
Inmovilidad	Movimiento
Silencio	Ruido
Soledad	En compañía
Sin crisis	Crisis
Privación de sentidos	Sobreestimulación
Recolección de experiencia	Amnesia
Alucinaciones	No alucinaciones

Con respecto a los tres primeros pares de opuestos, Rouget quiere resaltar la diferencia que se da entre experiencias como la de Santa Teresa:

> Esta quietud y recogimiento del alma es cosa que se siente mucho en la satisfacción y paz que en ella se pone, con grandísimo contento y sosiego de las potencias y muy suave deleite[40].

en las que el silencio y la inmovilidad juegan un papel fundamental para el arrobamiento y la unión mística, y otros estados -como los del culto vudú, o las antiguas orgías dionisíacas, o las ceremonias de los chamanes altaicos, o las de los indios norteamericanos, los esquimales, y tantos otros pueblos- en los que la experiencia religiosa se da en medio de ruidosos grupos y con danzas y movimientos bastante violentos[41]. Por otro lado, en el par *no crisis/crisis*, Rouget designa la ocurrencia o no del estado psicológico que conduce al individuo a entrar en posesión, aquel choque nervioso que hace que el sujeto pierda la conciencia y caiga por los suelos[42]. Ligado a este par está el que trata de la continuidad de la memoria, que para Rouget, a diferencia de Eliade, no es característico de la experiencia chamánica[43], lo cual, en vista de la descripción dada aquí sobre la ceremonia Altai no tiene mucho sentido, pues el viaje chamánico es un viaje con un propósito específico: algo del mundo de los dioses ha de ser traído de vuelta a éste- normalmente información mántica-, a diferencia del interés *per se* en el que ocurre la experiencia de la posesión. Lo que

37Cf. Eliade. Ibid. Ed.. Cit. p. 205.
38En *Trance and Possession,* en *Music and Trance* Ed. cit p.p. 3-12.
39Ibid.p.11.
40Santa Teresa. *Libro de la Vida*.Capt.XV. Ed.Cátedra. Madrid 1993. p.224.
41Véase Rouget.Ibid.Ed. Cit.p.8.
42Cf.Rouget. Ibid. p.p.39-40.
43Ibid.p.9.

Rouget está llamando éxtasis es lo que Eliade llama *enstasis*, que es lo que persiguen disciplinas como el Yoga - y en general todas las disciplinas místicas-, una concentración final del espíritu para escapar del cosmos[44], mientras que el éxtasis chamánico persigue el viaje a través de las diferentes regiones que componen el cosmos pero siempre con la voluntad de permanecer en él, y en particular, con la voluntad de encontrar caminos que ayuden a la vida de la comunidad. El *enstasis* pretende escapar del cosmos, mientras que el *éxtasis* quiere quedarse dentro de él y conocerlo íntimamente. Por otro lado, en cuanto al par que especifica el grado de alucinación en la experiencia, es obvio que la forma misma de la posesión, la sustitución de la persona psicológica de todos los días por otro tipo de personalidad, bloquea la opción de la alucinación, en la que tiene que haber una distancia entre objeto y sujeto que no se alcanza en el estado de apropiación de la personalidad en la que la memoria sufre una discontinuidad radical. La posesión y la amnesia hacen que este tipo de experiencia musical sea, en sentido estricto, una experiencia de atemporalidad más que el presente continuo de la mística. Por último, el par de la estimulación sensorial hace referencia expecífica al papel de la música -entre otras cosas- en la experiencia del trance, lo que nos lleva a la constatación de su ausencia absoluta en los casos de éxtasis -enstasis (silencio místico), y por tanto al abandono del estudio de este tipo de experiencia en el ámbito de una Poética Musical.

Los pares de opuestos de Rouget, a pesar de su valor como extremos de un continuo[45], no tienen gran alcance en la delimitación de las formas de trance musical, pues uno de los polos, el de la posesión total, no es musical en absoluto. No obstante, siguiendo el ejemplo de la tabla, podríamos trazar dos listas de opuestos que puedan ayudar como resumen de lo dicho a perfilar los dos conceptos de trance que vengo manejando, aunque conviene dejar claro que la experiencia chamánica engloba ambos, a veces en instantes diferentes (véase la descripción del rito de Eliade dada más arriba, en la que se manifiesta como en el segundo día de la ceremonia Altai se beben grandes cantidades de alcohol, pero una vez que ha sido realizado el viaje), a veces en la misma ceremonia para participantes distintos (los músicos no pueden estar poseídos del todo pues se acaba la música, ni tampoco el chamán oficiante):

Chamanismo	Posesión
1.Memoria	Amnesia
2.Alucinaciones mánticas	No alucinaciones
3.Participación de la divinidad.	Apropiación identificatoria divinidad
4.Viaje al cielo o al infierno	Permanencia atemporal

Como características comunes tenemos la música (después veremos las diferencias entre ambos tipos),la sobreestimulación sensorial, el hecho de ser fenómenos básicamente sociales y los beneficios curativos que se derivan de ambas formas de experiencia. Es más, creo que la comprensión más adecuada de estos conceptos es la que los ve como marcas trazadas por el intelecto dentro de un continuo de experiencia musical-religiosa a la que podemos dar la denominación general de experiencia chamánica. El examen de la tradición griega puede servir para comprender mejor esto.

44Cf.Eliade. Ibid.Ed.Cit.p.417.
45Cf. Rouget. Ibid.Ed. cit. p.11.

2.2.2. La tradición chamánica griega: Apolo y Dioniso.

Platón nos cuenta en la *República* el ya muy célebre relato de Er de Panfilia, quien, de acuerdo con la historia, fue muerto en batalla:

> Cuando fueron a buscar los cuerpos de los muertos diez dias después para enterrarlos y los encontraron en estado de descomposición, hallaron el cuerpo de Er todavía fresco. Lo llevaron a casa y estaba a punto de ser enterrado cuando, en el día duodécimo, volvió a la vida mientras yacía en la pira funeraria, y procedió entonces a describir lo que había visto en el otro mundo[46].

El relato se encuentra dentro de la tradición chamánica de descenso al infierno, cuyo relato fundamental en Grecia es el del músico Orfeo que bajo al Hades en búsqueda del alma de su compañera, la ninfa Euridice. En Orfeo se observan varias de las características de un buen chamán: sus habilidades curativas, sus encantamientos y su poder de adivinación, su beneficiosa influencia civilizatoria en las distintas ciudades griegas[47]. La filiación apolínea de Orfeo viene dada por Píndaro:

> Y de Apolo, llegó el tañedor de lira, el padre de los cantos, el muy celebrado Orfeo. [48]

lo que ratifica su chamanismo, pues el hiperbóreo Apolo -originario del noroeste asiático[49]- es el eje de todo el chamanismo griego:

> A él pertenecen el arquero y el cantor, pues a él le ha sido dado el mantener la técnica del arco y la canción. Suyas son las suertes del adivino y el vidente; y de Febo los sanadores aprenden el retardamineto de la muerte.[50]

La línea chamánica apolínea se extendió en Grecia desde Orfeo a Pitágoras como puede apreciarse en los textos funerarios órfico-pitagóricos en los que se indica a los muertos qué camino tomar en el más allá, textos análogos al Libro de los Muertos tibetano, que se inscriben dentro del chamanismo más tradicional[51]. De hecho, hay historias en las que se habla de un legendario descenso de Pitágoras junto con Zoroastro a los infiernos [52]. Por otro lado, la filiación de Pitágoras con Apolo es muy abundante. Iámbico nos transcribe algunos versos de un poeta de Samos en los que se hace del primer filósofo hijo directo de Apolo y amigo de Zeus[53]. Iámblico también nos cuenta que el respeto que se tenía por Pitágoras y la admiración eran tan altos que algunos pensaban que se trataba del mismo Apolo hiperbóreo[54]. Porfirio recoge también esta filiación apolínea[55], com Diógenes Laercio, quien además puntualiza que el único altar en el que Pitágoras realizó culto fue el de Apolo en Delos[56].

Y es a partir de Pitágoras que a Platón le llegan las doctrinas chamánicas, como la que se aprecia en el relato de Er[57]. Pero no sólo eso, sino que la estructura del viaje chamánico prefigura el modelo de

46Platón.*República.* 614b.Traducción a partir de la versión inglesa *en The Collected Dialogues*.Ed. Cit.p.839.

47Cf. Eliade. Ibid. Ed. Cit. p. 391.

48Píndaro. *Pítica IV*. En *Poesía*.Ed.Gredos. Madrid ,1984. P. 170.

49Según W.K.C. Guthie en *The Greeks and Their Gods*. Beacon Paperbacks. Boston 1955 p. 204.

50Calímaco. *Himno a Apolo* V.V. 42-46. en la versión que ofrece Karl Kerenyi en su ensayo: *Apollo Epiphanies*.En *Spirit and Nature*. Kerenyi et al. Princeton University Press. Princeton 1982.p.53.

51Cf. Eliade. Ibid. Ed.cit. p. 391-392.

52Porfirio nos da noticia en su *Vida de Pitágoras* (#2), del conocimiento de ambos personajes, cómo el persa ayudo al de Samos a purificar sus vidas anteriores. Véaase en dicho texto dentro del *The Pythagorean Sourse Book and Library*. Ed. by K. S. Guthrie. Phanes Press. Grand Rapids, Michigan 1988. Véase también la referencia de Eliade al libro de Isidore Levy en *Shamanism* Ed. cit. p. 393.

53Cf. Iámbico. *Vida de Pitágoras*. En *The Pythagorean Sourcebook* op. cit. p. 58.

54Ibid.p.63.

55Cf. Porfirio. *Vida de Pitágoras*. En *The Pythagorean Sourcebook*. Ed. Cit. p.123.

56Cf. Diógenes Laercio. *Vida de Pitágoras*. *En The Pythagorean Sourcebook*. Ed. Cit.. p.145.

57El pitagorismo de Platón ha sido estudiado y destacado por numerosos autores hasta el punto que es ya un cliché filosófico. De hecho el diálogo *Timeo* es una de las fuentes principales que tenemos sobre la cosmología pitagórica.

conocimiento fundamentado en las ideas del que deriva su teoría de la mímesis musical. Es más, al igual que con los pitagóricos, toda su cosmología y su metafísica están basadas en la organización musical del universo. El mundo de las ideas, el otro mundo chamánico, se relaciona con el de las apariencias en base a la armonía, que es la mediación de todas las cosas, y aquéllo que permite la participación del hombre en las esencias eternas. Por eso la mímesis musical consiste en relacionar las cosas conforme a su cantidad y cualidad[58], y en ningún caso se habrá de basar en la información proporcionada por los sentidos, de acuerdo con el placer o dolor producido por la relación. Las proporciones de las cosas y la verdad última se alcanza en la contemplación del Uno Bien -teoría extática por excelencia- que es también *lo bello*. La teoría chamánico-apolínea de la música queda formulada así:

> AT. ¿Y no decimos que toda música es figurativa o imitativa?
> CL. ¿Qué duda cabe?
> AT. Por tanto, cuando alguno diga que se juzga por el placer, no se ha de aceptar esa afirmación en modo alguno, y no se ha de buscar como digna tal música, si es que efectivamente existe, sino aquella otra que nos ofrezca semejanza en la imitación de lo bello[59].

De todo esto se deduce, que la música más perfecta es la de las esferas, la música modelo a partir de la cual se desarrollan todas las demás. El carácter cualitativo del número en los pitagóricos -completamente distinto al cuantitativo del concepto que manejamos hoy- implicaba un tipo de entidad viviente con el que se mantenía una relación vivencial[60]. En cuanto que las alturas eran números relacionados entre sí según el resto de las proporciones del universo, eran no sólo entidades con carácter propio, sino que tales entidades eran las que dirigían el universo.

Este tipo de pensamiento se da no sólo en Grecia sino en todas las civilizaciones que han alcanzado un alto grado de complejidad social. Así, tenemos noticia de que en India la nota Sa (la) es Agni, la Ri (si) Brahma, la Ga (do) Saraswati, la Ma (re) Mahadeva, la Pa (mi) Lakshmi, Da (fa) Ganesa y Ni (sol) Surga[61]. Por eso cualquier experiencia musical es considerada un fenómeno tan potente dentro de esta cultura. Y por los mismos motivos, ya que la música puede afectar de manera rotunda a lo que ocurre sobre la tierra, no es sabio, y es muy peligroso a la larga, permitir que los músicos toquen lo que quieran, y sus improvisaciones tienen que estar perfectamete reguladas en el marco de específicos ragas[62]. Análogamente, la música china esta concebida en relación con la astrología, cuyos doce tonos se relacionan a su vez con la estructura de la sociedad[63]. El libro de los rituales, *Li Chi,* lo expresa así:

> La música es la armonía del cielo y la tierra[64].

Es la armonía conjunta de ambos, adagio que se corresponde con la armonía entre microcosmos y macrocosmos que veían los pitagóricos a partir de la naturaleza de los números.

El símbolo en el que confluyen todas las formas distintas del orden pitagórico es la Tetraktys o cuaternario. Consiste en los cuatro primeros números dispuestos en la forma de un triángulo de 10 puntos (Véase la figura 1 al final de esta sección). La geometría y la aritmética se dan la mano en este complejo símbolo. Así, el Uno representa el punto, el Dos la línea, el tres la superficie, y el cuatro el Tetraedro, la primera forma tridimensional[65] (Véase la figura 2). Pero ésta no es sino la primera interpretación simbólica posible. Según Porfirio, Pitágoras afirmó que las nueve Musas estaban constituidas por los siete planetas, la esfera de las estrellas fijas y la contratierra, y que a la composición de todas había que llamarla Mnemósine, la memoria, que es eterna[66]. Theon de Esmirna en un célebre estudio pitagórico habla de la existencia de

---

58Cf.Platón.*Leyes* 667E-668A.Princeton University Press. Ed. Cit.p.1264.
59Platón. *Leyes*. 668A-B.Traducción a partir de la versión inglesa citada. p.p.1264-1265.
60Cf. David Fideler. *Introduction to Pythagorism* en *The Pythagorean Sourcebook and Library* p. 21.
61Cf. Jules Combarieu. *La Musique et la Magie* op. cit. p. 203.
62Cf. David Tame. *The Secret Power of Music*. Destiny Books; Rochester, Vermont 1984. p. 180.
63Ibid. p. 37.
64*Libro de los rituales, Li Chi,* citado por Tame en Ed.Cit. p. 40
65Cf. Fideler. Ibid. Ed.Cit. p. 29.
66Cf. Porfirio. *Vida de Pitágoras*. Ed. Cit. p. 129.

once posibles tetraktys, unas proporcionadas a otras que recorren la realidad desde la unidad numérica hasta las estaciones del año y las edades por las que pasa el humano[67]. En la Tetraktys vienen recogidos también los intervalos musicales fundamentales a partir de los que se genera la escala musical (Véase la figura 3). A partir de estos intervalos los pitagóricos obtenían el registro completo de notas, en una ascensión por quintas:

Do, sol, re, la , mi, si, Fa#, Do#, Sol#, Re#, la#, mi#.

Pero como puede observarse, esta ascensión de 12 quintas determina una quinta imperfecta en el regreso al punto inicial do (Véase la figura 4). Si por el símbolo "O" representamos una quinta perfecta (2:3) y por el símbolo "+1" una quinta algo mayor a tal proporción, el gráfico 4 muestra la naturaleza de la *coma pitagórica*. El intervalo mi# - si# no es igual al fa - do, salvo que se haga una intercalación de quintas temperadas (Véase la figura 5, donde **1** representa una quinta temperada). Lo interesante de la coma pitagórica es que introduce una diferencia entre la armonía ideal y la armonía humana: *el fa sostenido no es igual al sol bemol*.

El sistema musical queda caracterizado entonces en base a las quintas perfectas como un sistema aspiral ascendente de siete octavas y doce intervalos. Para el pensamiento platónico, la perfección de las esferas y los círculos queda rota en la espiral, lo que en última instancia llevó a la ruptura de la continuidad entre los mundos que caracterizaba al chamanismo, para favorecer la teoría mimética de las ideas y la división entre música teórica y práctica que a partir de entonces se va a dar hasta la llegada del Renacimiento.La coma pitagórica abre una distancia entre los mundos que sólo se cubre con proyecciones intelectuales. Por eso, en los círculos pitagóricos y platónicos se afirman cosas como:

> Un intelecto sabio es el espejo de Dios[68].

La coma se conceptualiza como lo irracional en el alma humana que nos separa de la divinidad, insistiéndose en las proporciones armónicas como el puente de la semejanza:la semejanza con Dios es tan sólo una cuestón de la mente.

> Para el hombre que sigue sus estudios de manera apropiada, todas las construcciones geométricas, todos los sistemas numéricos, todas las bien construidas progresiones, el esquema único y ordenado de todas las revoluciones celestes se le mostrarán a si mismos mediante la revelación de un único lazo de interconexión natural[69].

La revelación sugerida no puede ser sino intelectual, iniciada a partir de una reflexión sobre proporciones y un juego analógico con ellas capaz de producir una imagen de orden tautológico entre cualquier esfera de la experiencia.

Mientras que en el chamanismo la música servía como escalera hacia el cielo o el infierno, a la vez que era el medio de expresión común de dioses y hombres, en el pitagorismo, y sobre todo en el platonismo, la música muestra precisamente la separación entre dos diferentes esferas de la realidad que ya no se continúan una en la otra. Dentro del tambor vibraban todos los espíritus, como también en la lira de Apolo, mientras que el arpa de Platón es ya sólo el banco de pruebas de una música teórica que condena la vida a la imperfección.

Dejando a un lado los problemas lógicos con respecto a las relaciones de pertenencia de las ideas y sus clases - que con vistas a la comprensión del problema mimético son secundarios - la objeción más

---

67Theon de Esmirna. *Sobre la Tetraktys*. En *The Pythagorean Sourcebook and Library* Ed.Cit.p.p. 317-319. En esta dice que: La primera Tetraktys esta formada por 1, 3 ,3, 4. La segunda la que que forman la unidad, el lado, el cuadrado, y el cubo. La tercera es la que tiene la propiedad de constituir cualquier magnitud, a través del punto, la línea, la superficie y el sólido. La cuarta la que integran el fuego, el aire, el agua y la tierra. La quinta la de la pirámide, el octaedro, icosaedro y el cubo. La sexta la formada por profundidad, longitud, anchura y altura. La séptima la del hombre, la familia, el pueblo, la ciudad. La octava, la del pensamiento, ciencia, opinión y sentimiento. La novena es la de lo racional, lo emocional y la voluntad, de las partes del alma, y el cuerpo. La décima son las estaciones, primavera, verano, otoño e invierno. La undécima es la que forma la infancia, adolescencia, madurez y ancianidad.

68Sexto el Pitagórico. *Aforismos*. En *The Pythagorean Sourcebook*. Ed. cit. p. 270.

69Platón. *Epinomis* 991E-992A. Traducción a partir de la versión inglesa en *The Collected Dialogues*. Ed. Cit.p.1532.

radical a la teoría de imitación de lo bello tal como fue formulada por Platón en el pasaje más arriba citado de *Las Leyes* se da con la separación radical irreconciliable entre las dos realidades musicales que imiplica la coma pitagórica. La única forma de participación posible de la música humana en la mundana es mental: la mente puede conocer la perfección de las proporciones en abstracto si bien su realización práctica lleva a desigualdades del tipo: Si# - Fa ## = do-sol. Pero resolver la deficiencia tan sólo a nivel mental produce un gran absurdo a la hora de explicar cómo las cosas y los animales participan de las ideas. Al menos que consideremos que todo tiene una mente con la que inteligir las ideas y un patrón por el que guiarse en la imitación, la propuesta de mímesis en estos términos es absurda. Se hace necesaria la introduccón de la figura de un creador y un proceso de creación. Así las formas o ideas son:

> Como paradigmas fijados en la naturaleza; las demás cosas se les parecen y son sus semejanzas, y la participación misma que ellas tienen de las formas no consiste, sino en estar hechas a imagen de las formas[70].

Lo que implica la siguiente teoría mimética participativa: La participación de las cosas en las formas se da por mímesis, y la mímesis es la construcción (poética) -que alguien hace- a imagen de las formas.

70Platón. *Parménides* 132D. Traducción a partir de la versión inglesa en *The Collected Dialogues*. Ed. Cit.927.

Figuras

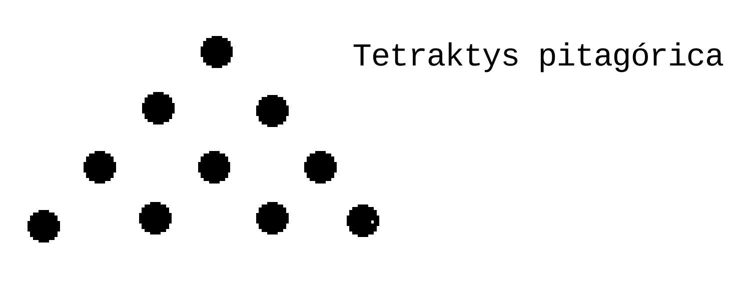


Figura 1.

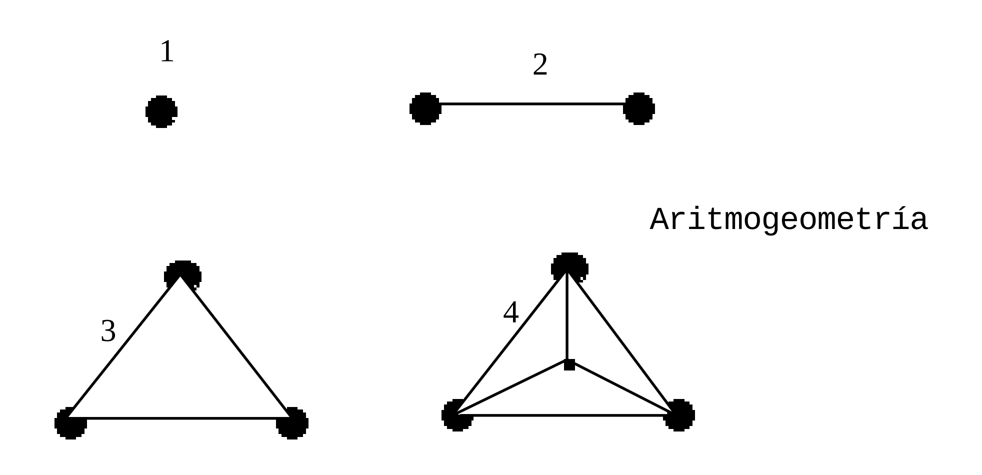


Figura 2.

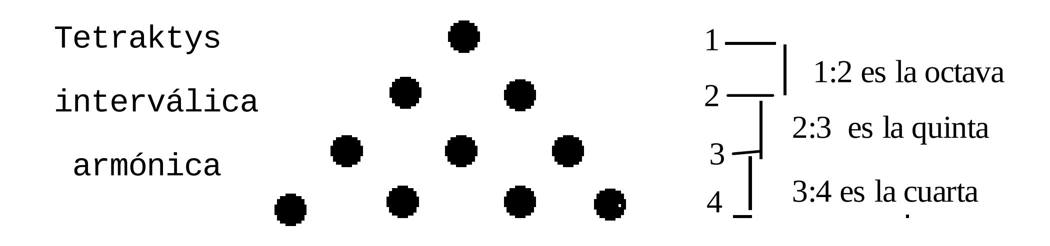
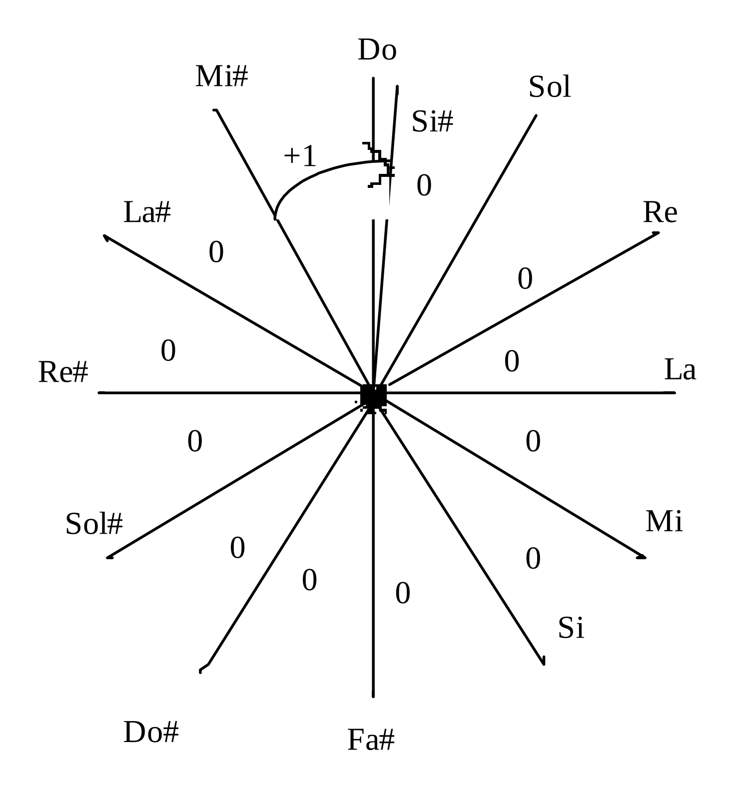


Figura 3.



Espiral de quintas pitagórica.

0= Quinta perfecta (2/3)
+1=Quinta un poco aumentada

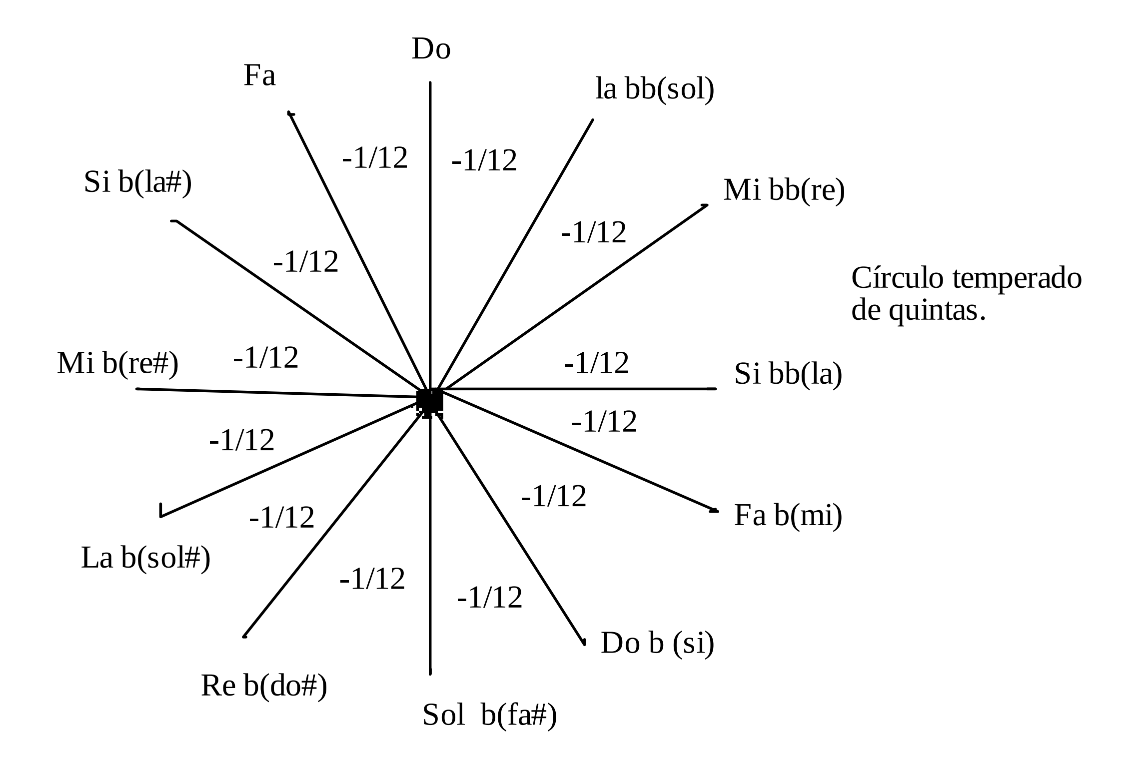
COMA PITAGORICA: SI# es distinto a DO

Figura 4.



Tetraktys pitagórica

Figura 1.



-La quinta pitagórica es 1/12 mayor que la temperada.
-La tercera mayor pitagórica es 4/12 mayor que la temperada.
-La segunda mayor pitagórica es 2/12 mayor que la temperada.
-La cuarta pitagórica es 11/12 mayor que la temperada.

Figura 5.

Sección 2.2: Mímesis chamánica.

2.2.3.La técnica de composición musical griega y el chamanismo.

La noción de mímesis es observable no sólo en la teoría que sustenta el arte musical griego, sino en los aspectos técnicos de su composición. Voy a examinar los métodos compositivos para añadir una nueva perspectiva a las categorías de lo apolíneo y lo dionisíaco. Después, en la sección siguiente, veremos la perspectiva que nos ofrece la tragedia, en la que culmina la música griega.

Si examinamos la primera *sinafeia* o verso de la *Primera Pítica* de Píndaro[71] (Véase la figura 6 al final de esta sección), podemos observar una mímesis doble que se entrecruza. Por un lado tenemos la triple repetición de un tema descendente basado en el modo dorio (Véase la figura 7), y en concreto en el primer tetracordo, organizado a partir del paradigma interválico: tono, tono, y semitono, con una extensión al segundo tetracordo, cuando la melodía baja hasta *la* en la tercera repetición. Por otra parte, las duraciones están organizadas a partir del paradigma del dactilo-epitrito, especialmente por la combinación formulaica E-D[72]. La melodía es el resultado de la intersección de estos dos códigos, métrico y tetracordo, códigos que al ser derivados de las proporciones musicales que constituyen el universo hacen de la melodía una imitación de su orden general. Pero también los ritmos prosódicos siguen la estructura de la Tetractys, como asimismo lo hace el tetracordo descendente[73], es decir, la técnica apolínea musical de Píndaro es netamente mimética conforme a los principios del orden chamánico pitagórico.

¿Y qué decir sobre la técnica de la música dionisíaca? ¿Es también imitativa en el sentido que lo es la de Píndaro? Desgraciadamente, de la treintena de fragmentos que nos han llegado con notación de alturas en la música griega, quitando los que pertencen a tragedias, no hay restos de notación dionisíaca[74]. La cuestión de la tragedia merece un tratamineto a parte que se hará más adelante. Primero interesa comprender por separado los elementos dionisíacos que entraron a formar parte de ella. Y son precisamente estos, los ditirambos, los que no nos han llegado con notación de alturas, lo que ya es significativo, especialmente si lo vemos a la luz de lo que el dionisíaco Arquíloco canta:

> Pues yo sé entonar el bello canto, del señor Dionisios, el ditirambo, cuando el vino ha golpeado mi espíritu con su rayo[75].

Los versos sugieren borrachera e improvisación por parte del intérprete frente al orden sofisticado y cuidadísimo del dactilo-epitrito de Píndaro en el modo dorio. No obstante contamos con elementos suficientes como para hacer una comparación entre música apolínea y dionisíaca.

Si observamos las ordenaciones del parámetro sonoro de la duración, es decir la estructura rítmica, no puede hacerse una filiación única métrica con respecto a las dos formas básicas musicales. Un mismo metro puede servir para expresar lo dionisíaco o lo apolíneo, como es el caso del trimetro yámbico usado por Arquíloco y Solón[76], uno para celebrar orgiásticamaente vino y sexo, y el otro para celebrar el orden de la ciudad de Atenas. Si todo ritmo es ya orden, sólo podemos hablar de ritmos más o menos ordenados. La distinción entre sílabas cortas y largas de la lengua griega hace que todo poema ya posea una estructura rítmica muy marcada. El ditirambo, originalmente una danza orgiástica en la que se representaba el despiece de Dionisos, la palabra tenía un lugar secundario con respecto al grito o sonido gutural, cuya prominencia aparece reflejada en el ditirambo de Píndaro:

> (...)dentro los resonantes lamentos de las Náyades, menádicos

---

71Transcripción a notación contemporánea de Leopoldo Gauberine en *La Parola e la Musica Nell'Antiquitá*. Ed. Leo S. Olschki. Firenze 1912.

72Simbología: D=dactilo, E=epitrito; la simbología que aparece en la figura 7 es la de la métrica clásica tradicional: - = sílaba larga, U= sílaba breve, X= sílaba variable.Para más información véase el manual de M.L.West cuya referencia aparece en la Bibliografía de esta tesis.

73Que podía ser diatónico, cromático y enarmónico en la música griega.

74Lo más parecido a un fragmento sería la *Inscripción funeraria de Seikilos*, en modo frigio, pero su dionisismo es más en el tono del texto que en la métrica. Véase la obra en *Histotical Anthology of Music*. Harvard University Press.Cambridge.(Mass.).1982.p.10.

75Arquíloco. *Tetrámetros*. #96. en *Fragmentos*. Societé d'Edition *Les Belles Lettres*. Paris 1958 . p. 31.

76Véase M.L. West. *Introduction to Greek Metre*. Oxford Clarendon Press. Oxford, 1987. p. 24.

éxtasis y gritos de victoria se alzaban con algarabía, de gargantas enhiestas al cielo[77].

Los datos antropológicos recogidos por Rouget corroboran la generalidad de diversos tipos de gritos en las ceremonias de posesión[78]. Cuando la música no va sujeta a un texto, sino ligada a la danza, las restriccionees de orden ceden paso a disposiciones más flexibles, incluso improvisatorias, del ritmo: los ciclos vitales, los biorritmos del intérprete juegan entonces un papel más importante. Este tipo de ritmos, y específicamente el de las danzas de trance, utiliza sistemáticamente acelerandos que incrementan la tensión emocional[79]. Los datos que se han recogido observando danzas de posesión en diferentes cultos confirman este aspecto del acelerando y creciendo, y establecen un patrón generalizado rítmico: inicio monótono y repetitivo bastante lento que poco a poco se acelera y crece, construyendo un patrón rítmico complejo que rompe la monotonía[80]. Pero lo que es interesante hacer notar es que los ritmos chamánicos se construyen de forma semejante, como se observa en las ceremonias de los indios norteamericanos. Es decir, una vez que se sale de la dimensión de la palabra (y la tradición apolíneo-chamánica lo hace cuando busca su forma de éxtasis tanto como la dionisíaco-posesiva), a juzgar por los datos ofrecidos por Eliade y Rouget, el ritmo es insuficiente para caracterizar la diferencia específica entre las dos tradiciones. A un nivel que podríamos llamar pre-extático y pre-posesión sin embargo, si hay algunas diferencias: el apolinismo griego, cuya representación más notable se encuentra en las estructuras métricas de Píndaro, es más complejo que cualquiera de las construcciones pertenecientes a la tradición dionisíaca, en concreto que un ditirmabo notado. Esto es la consecuencia del carácter improvisatorio del ditirambo, que visto desde esta perspectiva simplemente no es conmensurable con el peán. No obstante, la igualdad rítmica que se da cuando se entra en el terreno que ya no se apoya en la palabra, acaba por darse también a nivel pre-extático y pre-posesión, con la mayor precisión que el ditirambo fue alcanzando en el proceso de su escritura, a juzgar por la lamentación de Platón en *Las Leyes*[81] acerca de la mezcla que han alcanzado los diferentes géneros, trenos e himnos, peanes y ditirambos.

En cuanto a la tímbrica, todos los testimonios apuntan a la lira y demás instrumentos de cuerda, salvo el barbitón[82], como instrumentos apolíneos, y a los auloi o flautas, trompetas y vientos en general , así como los instrumentos de percusión, tambores, tímpanos, crótalos, y todo tipo de panderos. Cuando el asiático Dionisio irrumpe en Grecia encuentra allí la lira y el arpa[83], pero también el aulós[84], pues el uso de estas dos familias es ubicuo en las culturas humanas. Tan sólo la mayor precisión en la construcción cambia de acuerdo al dominio más o menos efectivo que se tenga sobre los parámetros de sonido. Los conocimientos de acústica fueron tan completos en la construcción de liras como en los auloi en la Grecia clásica[85], por lo que no se puede cifrar la diferencia entre lo apolíneo y lo dionisíaco a partir de meros conocimientos armónicos. Por otro lado, el barbitón dionisíaco y el tambor chamánico borran las distinciones nítidas de los campos tímbricos en las situaciones de éxtasis, y hasta la voz humana juega un papel importantísimo en ambas tradiciones de experiencia musical. Las distinciones, una vez más, se encuentran a nivel pre-extático, pre-posesivo, como clichés prosódicos: Apolo señor de la lira y Dioniso al que acompaña la música de aulós.

Como se deduce a partir de los conocimientos armónicos que subyacen a la construcción de liras y aulós, en lo que atañe a la altura las diferencias no están tanto en el control sobre la gama armónica como en

---

77Píndaro. *Ditirambo II* .VV. 12-14. En *Poesía*.Ed. Cit. p. 339.

78Rouget. Ibid. Ed.Cit.p. 111.

79Cf. Ibid. p. 317. La tragedia llamará a esta técnica *nomos beoticos*. Enseguida veremos la referencia que Sófocles hace con respecto a ella.

80Véase Rouget.Ed.Cit.p.78-94. Allí recoge datos de ceremonias Candomblé de Brasil, de las Kirtanas bengalíes, de las danzas balinesas de trance, de las de Tunez, de las thonga de Mozambique, los Vezo de Madagascar, el Vudú haitiano, el Yoruba de Dahomey, etc.

81Véase Platón. *Las Leyes* 770D.

82Eurípides. *Los Cíclopes*. V.V. 39-40. Harvard Heinemann. Vol.II. London and Cambridge(Mass.), 1988. p.523.

83Se han conservado estatuillas de mármol del s. XIX a. C. (Número 3908 del Catálogo del Museo Nacional de Atenas) en las que se representa a un hombre sentado en un trono tocando un arpa, con la cabeza mirando hacia arriba, sugiriendo estado extático.

84Perteneciente asimismo a S. XIX a. C. de las Islas Cícladas (Número 3910 del Catálogo del Museo Nacional de Atenas) y muestra la misma actitud extática con la cabeza hacia arriba mientras sopla un aulós doble.

85Como ha probado el completo estudio de Kathleen Schlesinger sobre el aulós griego: *The Greek Aulos*. Ed. Methnuen and Co. London 1939.

una oposición entre continuidad y discontinuidad en el espectro sonoro. El aulós permite interpretaciones más flexibles en términos melódicos debido a la facilidad de cambio de una altura dada mediante pequeños cambios en la presión labial o en la posición de los dedos. La lira y la cítara podían responder a estar exigencias pero con la obtención de armónicos de dinámica inferior, sólo de interés artístico como acompañamiento al canto[86]. Las alturas más estables en la lira son una consecuencia del fundamento de los modos en el tetracordo y la armonía celeste, mientras que el carácter metamórfico y continuo de la altura en vientos y percusión parece corresponderse con una experiencia musical que busca la ruptura de la individuación a favor de una nueva forma de identidad divina.

A partir de lo dicho, podemos concluir que la música de los ritos de posesión o dionisíaca, presenta dos formas distintas de mímesis: una de apropiación-identificación con la divinidad, que le es exclusiva, y otra mímesis de tipo participativo, como la apolínea, en la que se reproducen ciertos paradigmas como condiciones necesarias para la propia experiencia de posesión. La construcción de instrumentos y la organización rítmica conforme a ciertos paradigmas armónicos y duracionales son dos tipos de esta mimética en los que el dionisismo parte de supuestos apolíneos. La costrucción armónica determina a su vez paradigmans de alturas para ambas formas de la experiencia musical; la diferencia específica viene dada por la desviación con respecto a la estructura armónica que apolinismo y dionisismo pretenden. La música dionisíaca busca en última instancia la disolución de tal paradigma: aunque parte de él, pretende la disolución del principio de identidad personal y su sustitución por un principio de identidad que encarne al propio devenir, a Dioniso, la abolición de toda fuerza que no sea la fuerza del cambio. La música apolínea, sin embargo, en lo que se refiere a las estructuras armónicas, busca la multiplicación de su propia identidad en regiones cada vez más distantes.

Por otro lado, el modelo participativo del apolinismo se extiende a todos los participantes de la experiencia musical. El músico apolíneo, como chamán que es, invita al auditor a compartir su propio estado, comunica su viaje según su propia capacidad expresiva. En la experiencia dionisíaca se produce una separación radical entre poseído e instrumentista, como atestiguan los ejemplos recogidos por Rouget:

> En cuanto a lo que concierne a los músicos, las cosas son relativamente simples: en principio, no entran en trance. De hecho, si así lo hicieran sería incompatible con su función, que es proveer durante horas y a veces durante varios días consecutivos, música cuya ejecución debe continuamente adaptarse a las circunstancias. Es importante que estén continuamente disponibles y al servicio del ritual.Esta es probablemente la razón por la que estos músicos no son frecuentemente adeptos ellos mismos. Ya que nunca han sido poseídos, no hay miedo de que puedan entrar en trance. Paradójicamente entonces, estos músicos, que parecen ser los pilares de las sesiones de posesión, son, en cierto sentido, externos al culto[87].

En otras palabras, los músicos dionisíacos tienen que ser no- dionisíacos si quieren inducir una experiencia dionisíaca en su auditorio. No obstante, no son apolíneos, pues no comunican nada, sino simplemente inducen al trance, convirtiéndose en un Dioniso como el que Eurípides hace cantar al inicio de *Las Bacantes*, calculador y loco a la vez, una divinidad bicorne terrorífica, que golpea implacablemente sobre la personalidad de su auditorio de bacantes.

En cuanto a la similitud rítmica del patrón acelerando-crescendo, patrón que supone la dinamización de los paradigmas y la disolución de lo discreto en lo continuo; se puede decir que nos da la diferencia específica entre las dos formas de experiencia musical a partir de tal elemento común. Este patrón era conocido por los trágicos como *nomos beoticos* -por lo que sabemos a través del fragmento 966 de Sófocles[88] y lo que Aristófanes afirma sobre tal procedimiento en *Los Acarnienses*[89]-, y venía descrito como el cambio progresivo desde una música tranquila a una agitación extraordinaria expresada por acelerandos y

86Hasta la introducción de un traste o madera en los instrumentos de la familia del laúd no igualaron las cuerdas la flexibilidad armónica interpretativa. Sin embargo, sí mantenían una igualdad teórica que llevaba a cubrir las deficiencias con la voz y una prueba de ello es la evolución hacia enarmonías en el canto.

87Rouget.Ibid. Ed. Cit.p.p.103-104.

88El modo musical beocio estaba integrado por aquellos que en los primeros momentos disfrutaban de tranqulidad pero que terminan en un estado tenso. Como dice Sófocles*: Cuando se canta al modo beocio, al principio el ritmo es lento, pero siempre termina uno por hacerlo rápido*.Fr.966.Proverbio en el Corpus de Paremiógrafos Griegos. Vol.III. Suplemento I.70. En *Sófocles: Fragmentos*. Ed. Gredos. Madrid.1983.p.427.

89En el verso 14. *Los Acarnienses*. Ed. Cátedra.Madrid 1991.P.24. El nomos también se llama *ortio*.

crescendos musicales[90]. Tanto apolinismo como dionisismo utilizan el nomos beótico para sus propósitos. La música dionisíaca busca la disolución del paradigma mediante la experiencia de una fuerza que impide cualquier forma de identidad, y que comienza a ser experimentable cuando el ratio de cambio en los impulsos perceptivos es demasiado alto para su comprensión por el sujeto, de tal forma que se da una intoxicación total que acaba con la memoria. La música apolínea, al unir al intérprete con el auditor, se autorregula con respecto a la intoxicación estimulativa y el proceso poético, la necesidad de seguir creando -interpretando - mantiene la necesidad continua de un paradigma mínimo que funciona como piloto de la experiencia. Esta autorregulación permite la continuidad de la memoria a pesar de que el sujeto experimenta una forma alterada de temporalidad. El viaje apolíneo se caracteriza entonces por un acto que va desde la temporalidad cotidiana a una forma de extemporalidad- en cuanto ajena al tiempo cotidiano- y una vuelta a la cotidianidad con continuidad más o menos total en la memoria, algo similar a un sueño recordado. La experiencia dionisíaca se caracteriza por un paso desde lo cotidiano a lo atemporal - al interrumpirse el proceso de la memoria lo hace el tiempo - para volver después a la temporalidad cotidiana. Paradójicamente, la experiencia apolínea consigue la continuidad mientras que la dionisíaca no consigue sino una ruptura total entre dos estados.No obstante, hay que insistir, el rito chamánico en su totalidad engloba las dos formas de experiencia musical, la apolínea y la dionisíaca, en combinaciones con puntos de equilibrio diferentes según las distintas culturas. En algunas son experiencias que ocurren complementariamente en días distintos, como es el caso de la ceremonia Altai. En otras, pueden ocurrir a simultáneo en diferentes participantes, algunos de ellos actúan apolíneamente y otros como bacantes, como es el caso de la mayoría de las ceremonias de posesión mencionadas.Para la cultura occidental tiene especial interés el equilibrio apolíneo-dionisíaco que se consigue en el drama musical griego.

90Cf. Mario Pintacuda. *La musica nella tragedia greca*. Lorenzo Misuraca Editore. Cefalú 1978.p.63.

<u>Figuras</u>

Pítica de Píndaro



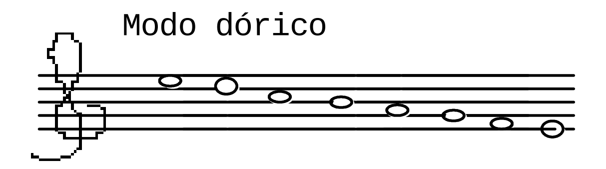
Kri se a for mix A po lo nos kai iopl o ka mon

<u>Figura 6.</u>

d -UU- e -U-

D -UU-UU- E -U-X-U- **D^2 -UU-UU-UU- E^2 -U-X-U-X-U-**

<u>Figura 7</u>



<u>Figura 8.</u>

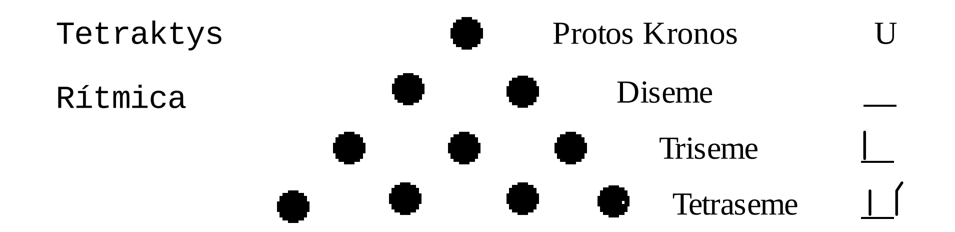


FIGURA 9.

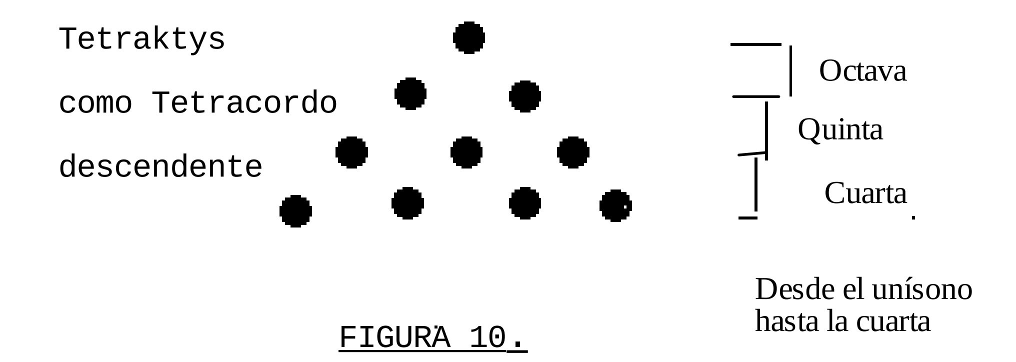


FIGURA 10.

Sección 2.2: Mímesis chamánica.

2.2.4. La tragedia.

La forma mimética musical más compleja de la Antigüedad griega es la tragedia ática. Desarrollada a partir del siglo VI a. C., integra, desde el punto de vista de sus formas, los diferentes perfeccionamientos alcanzados por la lírica coral en trenos y peanes, así como las teorías armónicas y coreográficas de su tiempo en una gran representación artística. En la tragedia se da la fusión de los tres ritmables musicales de los que hablara Aristoxeno[91], lo que la constituye en el arte musical por excelencia. Pero esta sofisticada síntesis formal en la que todas las artes confluyen en un único río no es sino el resultado de la síntesis religiosa que formula la sociedad ateniense entre el siglo VI y el cuarto, en la que la musical religion helena encuentra el gran rito en el que vehicular sus creencias sobre el mundo.

> Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante de florecimiento de la voluntad helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática[92].

Como hemos visto en la sección anterior, al contrario de lo que afirma Nietzsche, no es tanto una cuestión de antítesis estilística como de finalidades diferentes con respecto a la configuración específica que tiene que alcanzar la experiencia religiosa, finalidades fundamentadas en dos formas distintas de mímesis con respecto a la divinidad,pero íntimamente relacionadas. La síntesis que supone la tragedia, festividad religiosa en honor de Dionisos no es más que un desarrollo profundo de la doble dimensón mimética que se encuentra en el señor de las Ménades.

Hasta aquí he caracterizado la figuras de Apolo y de la Ménade, como personajes que entran en el trance de posesión, pero poco he dicho sobre la personalidad de Dioniso. Se suponía que era la divinidad que en el teatro actuaba tras las máscaras. Claro que si está detrás de todos los personajes y es el despliegue de todos, algunos de ellos tienen que recoger la faceta apolínea o mimética participativa que como portadora del principio de individuación sirve de referencia para la posesión. Es decir, al menos debe haber un actor a cargo de la representación con respecto al que se define el estado de posesión, y asimismo, cuando menos uno de los personajes de la tragedia tiene que actuar de manera mimética participativa y no posesiva si es que la historia ha de ser algo más que unos cuantos gritos de bacantes.

Desprovisto Dioniso de su mimética participativa -en las formas más indiferenciadas de la divinidad- lo que lo distingue con respecto a otros dioses, y en particular con respecto a Apolo, es su despedazamiento ritual como apoteosis del placer afrodítico y la hermandad universal[93]. Pero esto no es suficiente para caracterizar a un personaje como Dioniso, aunque sea necesario. La apoteosis afrodítica y la hermandad universal tienen que ir acompañados de *catarsis*, de una purificación de las emociones y una renovación de los valores de la comunidad. Aristóteles habla de una *apropiada purga* de las emociones de piedad y miedo[94] como específico del efecto de la tragedia: Dioniso tiene que ser capaz de reportar bienaventuranzas con su sufrimiento, tiene que liberar a través de su posesión.

No obstante, hay multitud de elementos comunes a ambas divinidades, como ha sido generalmente admitido en muy diversos estudios sobre la religión griega. Así, según el completo análisis de Otto, la unión de ambas divinidades obedece a muy consistentes motivos.

91Según este filósofo: *Hay tres clases de rhythmizomena, habla, melodía y movimiento corporal . Consecuentemente, el habla dividirá el tiempo a partir de sus propias partes, a saber, sílabas y palabras, y las demás. La Melodía lo dividirá por sus propias partes, las notas y los intervalos de silencio y grupos de notas; el movimiento corporal lo dividirá por sus señales y posiciones y cualquier otra parte de movimiento que pueda haber*. *Elementa Rhythmica*. II. 9. Clarendon Press. Oxford 1990. p. 7

92Friedrich Nietzsche. *La visión dionisíaca del mundo*, escrito preparatorio a *El Nacimiento de la Tragedia*. Alianza Editorial. Barcelona 1991. p. 230.

93Cf. J.J. Bachofen. *Introduction to Mother Right*. En *Myth, Religion an Mother Right*, selected writings of J.J. Bachofen. Princeton University Press. 1973. p. 102.

94Cf. Aristóteles. *Poética*. 1449b. 25 y s.s. Dover Publications. New York. 1951. p.p.22-23.

> La religión Olímpica nunca repudió o rechazó lo terrestre sino que siempre reconoció su sacralidad. Éste es el motivo por el que los impulsos más importantes para vitalizar el culto dionisíaco fueron hechos desde el Apolo délfico. Es más, Dioniso mismo vivía en Delfos con Apolo, e incluso parecería que no sólo disfrutaba de los mismos derechos que él, sino que era de hecho el señor del lugar sagrado[95].

Según Karl Kerenyi, tanto Apolo como Dioniso se corresponden con el mitologema del niño primordial[96]. Apolo, Dioniso, Hermes, Zeus, Poseidón y otros dioses, aparecen el la literatura griega tanto como niños como siendo hombres con barba, adultos en la plenitud de sus capacidades.

> Los jóvenes divinos del arte griego clásico - el ideal clásico de Apolo, Hermes y el joven Dioniso- no deben comprenderse como indicadores de un rejuvenecimiento general del mundo helénico. No es que las divinidades barbudas hayan dado marcha atrás en su desarrollo (incluso en la Ilíada Hermes aparece como un joven), sino que el efebo idealizado de la edad "agonal" dio validez al niño divino en una forma algo más madura de concordancia con la esencia de esas divinidades que la del hombre adulto. También, el carácter hemarfrodita del Niño Primordial ganó aceptación cuando el ideal del niño aninfado apareció en la cultura griega[97]

Tanto Apolo como Dioniso representan entonces una variación del mismo tema, de hecho, en Delfos, ambas divinidades alternaban sus poderes, y Dioniso se convertía en un chamán con poderes mánticos de forma estacional, cuando Apolo marchaba en los inviernos con los hiperbóreos. Dioniso es también conductor de almas, Heráclito lo identifica con Hades[98], por lo que sus campos de acción se entrecruzan y confunden. La mímesis apolínea que observábamos en el trance dionisíaco era comprendida por los griegos en su dios bicorne Dioniso, naturaleza doble que compartía con Apolo, como prueban los testimonios que tenemos acerca de sus esporádicas locuras no-mánticas. Según Ovidio, Apolo desolló vivo al sátiro Marsias y clavó su piel en un pino después de haberle vencido en un certamen en el que se dirimía quién era mejor músico de los dos[99]. También hay noticias de Apolo persiguiendo a la ninfa montañesa Dafne -de la que se había enamorado, sin correspondencia en la pasión -tras una maniobra del juguetón Eros[100].

En suma, hay dos principios diferentes, pero que son los mismos en ambas divinidades: un principio de individuación y actividad como el que se observaba en la mímesis participativa de los chamanes,y un principio de éxtasis pasivo con capacidades psicológicas regenerativas a partir de la pérdida de conciencia -o principio de posesión. La primera de las facetas es la que se asocia principalmente con Apolo -aunque no la única-, mientras que la segunda es la dionisíaca. Pero la divinidad chamánica debe ser comprendida en su doble faceta.

¿Y qué personajes de las tragedias se adaptan al modelo del Dioniso así propuesto, representante de la apoteosis del placer afrodítico y hermandad universal capaz de producir catarsis en su desmembramiento o sufrimiento ritual a la vez que mantienen la mímesis apolínea? ¿Qué personajes, en suma, representan al bicorne Dioniso en su doble dimensión luz-oscuridad, y qué personajes son meros bacantes?[101]Ofrezco a continuación el examen de algunos personajes de tragedias concretas para ver el alcance de esta hipótesis de la doble naturaleza de la divinidad de la tragedia. La importancia de la tragedia en toda la poética occidental justifica este *aparte,* pues va a servir como punto de referencia no sólo para comprender el trasfondo religioso-político que florece a partir de la actitud mimética en todo drama musical - y aquí habrá que incluir

---

95Walter Otto. *Dionysus, Myth and Cult*.Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.1984.p.203.

96Cf. Karl Kerenyi. *The Primordial Child in Primordial Times*. En *Essay on a Science of Mythology*. Princeton University Press. 1993 p. 66

97Kerenyi. Ibid. p. 66.

98Heráclito. Fr. 15. Clemente, Protréptico 43. En *Los Filósofos Presocráticos* de G.S. Kirk y J. E. Raven. Gredos, Madrid 1981. p. 298.

99Cf.Ovidio. *Metamorfosis*.Libro VI v.v. 382-400.Ed. Juventud.Barcelona. 1991. p.125.

100Ibid.Libro I. v.v. 452-567. Ed. Cit.p.25.

101Mis análisis se limitan al corpus de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, cuyos dramas musicales han sido los de mayor efecto en las poéticas occidentales.

después la ópera-, sino para comprender cómo la mímesis llegó a alcanzar su dimensión crítica en la tragedia de Eurípides, en la comedia ateniense y en la propia filosofía de Platón.

Un primer candidato en Esquilo para el puesto de máscara de Dioniso bicorne es Prometeo:

> Pues yo, ay de mí, por donar los mayores regalos a los
> mortales, estoy prisionero atado a estas cadenas; sí, en tallos
> de hinojo prendí el oculto retoño del fuego robado
> Que es para los hombres maestro de todas las artes[102]

Si a estos rasgos unimos el carácter de vidente que Prometeo muestra durante la tragedia, el personaje se corresponde más con un chamán que con un Dioniso, es más un Apolo que ha sido castigado por las enseñanzas y los beneficios que ha traido desde las regiones oníricas de los mundos de los espíritus hasta la vida de los hombres. Es un conductor de almas en el inframundo; es el único que se ha atrevido a ir más allá de la voluntad de Zeus para liberar a los mortales:

> De ir hacia el Hades herido por el rayo[103]

Prometeo es el Apolo que ha llevado a los *seres de un día* las mayores bendiciones, es el chamán que ha sacado a su comunidad de la oscuridad en la que vivía y ha mostrado la luz. Pero su despedazamineto le hace un Dioniso, aunque un Dioniso que mantiene la conciencia en su desmembración. Se trata entonces de un Apolo-Dioniso o de un Dioniso en el sentido más amplio, como ya había señalado Nietzsche *en El Nacimiento de la Tragedia*[104].

Si la implantación del patriarcado puede considerarse como un bien para la comunidad entonces Orestes es un Apolo portador de una nueva ley; de lo contrario, es tan sólo un matricida atormentado. Esquilo le hace actuar en su crimen bajo los auspicios de Apolo, sugiriendo, por el resultado final del juicio ateniense que instaura el derecho del Padre, que todo el sufrimiento de Orestes es parte de ese viaje al Hades en el que el proceso de individuación requiere una distancia con respecto a la Naturaleza-Madre Clitemnestra.

> Coro: ¡El dios profético te incitó al matricidio!
> Orestes: Sí, y hasta ahora no lamento lo que hice.
> Coro: Cuando se te encuentre culpable, cambiarás tu tono.
> Orestes: Confío en que mi Señor me envíe ayuda desde la tumba.
> Coro: ¡Confía en los muertos, tú, asesino de tu madre![105]

Orestes está reclamando la protección de su guía de almas, de Apolo, y pone la acción en un contexto chamánico. El eleusino Esquilo comunicando enseñanzas místéricas que le costaron el exilio de Atenas[106], confirma en la Orestíada la tesis de Bachofen de que Dioniso y Apolo, a pesar de sus principios u orígenes matriarcales ayudaron de manera definitiva a la instauración del patriarcado en Grecia [107] como sustitución del Demetrismo eleusino.

Las mismas razones que hacen de Orestes máscara de Apolo-Dioniso desacredita el sufrimiento de Electra, y el de Jerjes o el de Etéocles, o el de Dánao, personajes todos que por separado no manifiestan una mímesis de la divinidad sino como bacantes, que a la vez despedazan y son despedazados en las acciones que el *destino-devenir-Dioniso* les impone. El descrédito es obviamente como personajes apolíneos y como Dioniso, aunque no como posesos de la divinidad del Tirso. Por otro lado, sobre el carácter apolíneo-

102Esquilo. *Prometeo Encadenado*. v.v.106-111. Traducción a partir de las versión en *Aeschilus Tragedies*. Harvard Heinemann Vol I. London and Cambridge (Mass.) 1983. Junto con la versión en Edaf.Madrid 1989.p.34.

103Ibid. v. 244.Edaf.Ed.Cit.p.37.

104Véase la sección nueve de esta obra.

105Esquilo. *Euménides*. V.V. 595-599. *Aeschilus tragedies*. Ed. Cit.p.327-329.

106Según Plumptre, que recoge noticias de otras fuentes, en el año 468 a. C. Esquilo fue acusado de impiedad por haber profanado los misterios de Eleusis divulgando en sus tragedias conocimientos solo permitidos a los iniciados, lo que le costó el exilio en Siracusa. Véase E.H. Plumptre. *Cronological Outline to Aeschylos Tragedies* en Aeschylos Tragedies and Fragments. D.C. Heath and Co. Boston 1906. p. 13.

107Véase Bachonfen.Ibid. Ed. Cit. 111-117.

dionsíaco de Agamenón cabe alguna duda. Su muerte a manos de Clitemnestra y Egisto es ritual. Sin embargo su vida guerrera no es de manera clara una bendición para los griegos, no aporta nada nuevo, sino al contrario es un bacante que lleva a Troya la locura de la destrucción y la muerte, tal como lo presenta Esquilo en la tragedia *Agamenón* ,es portador de sobrecogedor dolor y tormento para todos[108]. Agamenón con su muerte y su vida destructora- como continuador de la terrorífica orgía de los átridas - es bacante y Dioniso, pero sin ninguna dimensón apolínea: no puede ser entonces el dios bifronte de la tragedia.

Con respecto a Sófocles, su Héecules se corresponde con el Apolo - Dioniso del que estamos hablando, de hecho son variaciones del mismo tipo de divinidad:

> Zeus, Apolo, Dioniso, Hermes, Esculapio, Hércules, todos pueden ser contemplados evolucionando a partir del mismo "niño primordial" mitológico que originalmente comprendía al creador y a la criatura[109].

Es decir, todos estos dioses manifiestan un doble carácter activo y pasivo, de creador y criatura, de mímesis participativa e identificativa capaz de funcionar en algo así como en el motor psicológico de la obra, función que enseguida veremos como característica fundamental del coro.

Por otro lado, semejante a Heracles es el sofocleo Filóctetes, a quien el poeta ateniense hace aparecer al final de la tragedia como guía que lo saca de su infierno particular en la isla de Lemnos. Hércules dice a Filóctetes:

> Por tu bien he venido desde los tronos celestiales, para mostrarte los planes de Zeus y preparar el viaje al que vas a partir; presta atención a mi consejo.[110]

Filóctetes, a quien el oráculo ha hecho indispensable para acabar la guerra contra los troyanos como portador del arco de Hércules (recordemos el arco de Apolo) es el chamán pero también es el Dioniso.

El personaje del infortunado Edipo es un clarísimo Apolo-Dioniso. Resuelve el enigma de la esfinge y libera a su comunidad de la opresión de la muerte, luego sufre por ello y después acaba sus días en la colina de Demeter, arrastrado con los inmortales por obra de un rayo del Zeus de las sombras.[111] El examen psicológico de los personajes de la tragedia en Sófocles y Esquilo nos lleva a la misma conclusión: en los personajes de ambos encontramos dos modelos:el del Dioniso doble y el de los bacantes, como corresponde a la fiesta en honor de la divinidad del vino y la cosecha. La síntesis alcanzada en ese Dioniso dramático supone una muy sofisticada forma de religión.

Nietzsche, en una de sus tesis fundamentales de *El nacimiento de la tragedia* , había acusado a los dramas de Eurípides de acabar con la tragedia ática por la supresión de sus principios fundamentales religiosos:

> Nunca hasta Eurípides dejó Dioniso de ser el héroe trágico[112]

Esta afirmación, a la luz de lo aquí expuesto sobre la doble naturaleza de Dioniso, no tiene demasiado sentido. Bien es cierto que con Eurípides la dimensión apolínea se perfila nítidamente en sus héroes como deseable frente a la orgía bacante, y que la humanización que propone de los dioses y la tragedia produce el triunfo de la individualidad y la voluntad frente a los hados. Eurípides va a dar menos versos al coro que ningún otro trágico para conseguir precisamente una mayor individuación. Sacrifica la música de la orquesta a favor de la de la escena exaltando la monodia y los duos líricos[113], consiguiendo con ello reforzar el carácter apolíneo del drama.

Eurípides proclama por boca de Clitemnestra ante Aquiles, antes del salvaje sacrificio humano que los argivos quieren ofrecer a los dioses para poder seguir hacia Troya, la necesidad de dioses racionales:

108Cf.Esquilo.*Agamenón*. V.V. 1448 y s.s. *Aeschilus Tragedies*. Ed.Cit.p.p. 128 y s.s.

109C. Kerenyi.Ibid. Ed. Cit.p. 105.

110Sófocles. *Filóctetes.* 1411- y s.s.Traducción a partir de dos versiones. La de Harvard-Heinemann: *Sophocles tragedies*. Vol.I.London and Cambridge(Mass.) 1981. Y la versión de *Las tragedias de Sófocles*.Edaf, 1985.p.461.

111Cf.Sófocles.*Edipo en Colono* 1570 y ss. *Sophocles tragedies*. Vol I. Ed.Cit. p.p.288-289.En donde se nos relata el último viaje a los infiernos de Edipo y su rapto final por la divinidad.

112Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. Cap. 10. Alianza Editorial, Barcelona 1991. p. 56.

113Cf. Pintacuda.Ibid. Ed.Cit.p.167.

Aquiles se ofrece a detener la mano criminal de los atridas, a lo que Clitemnestra le responde con agradecimiento y Aquiles anuncia el triunfo de lo apolíneo:

> Más poderosa luchadora es la razón que el miedo[114].

Esta razón de la que se habla es la más general, la del discurso y la palabra capaz de desentrañar la barbarie y el misterio. Es la palabra curativa del chamán, como muestran los versos de Ifigenia dirigidos a Agamenón en la misma tragedia un poco más adelante, y es el principio operativo de toda la mímesis participativa:

> Ojalá tuviera la lengua de Orfeo, mi señor, para encantar con mi canción a las rocas para que me siguieran, y embrujar con elocuencia a quien yo quisiera[115].

Eurípides quiere enfatizar la necesidad de un discurso creador y ordenador, portador de beneficios, el mayor de ellos, la vida individual, a partir de la que todo se ordena.

> Quien ruega por su muerte está loco. La peor forma de vida sobrepasa la muerte más gloriosa[116].

Con Eurípides se alcanza una forma de lirismo individual nuevo. Por primera vez la angustia de la muerte propia surge en la escena con toda su intensidad, la intoxicación de la religión dionisíaca es sentida como un mal y como un peligro, pues para Eurípides sólo hay vida si hay identidad. Por ello el poeta pone estos versos en boca de la Muerte y dirigidos a Apolo:

> ¡Ajá, aquí estás en el palacio! ¿No me dejarás un sitio a mí Febo (...) Tú remueves las marcas de los dioses de la oscuridad y haces vanos todos sus honores[117].

La razón pide este tipo de dioses, o lo que es lo mismo, reclama su derecho único a ser divinidad, diciendo que fuera de ella sólo está la oscuridad de lo que no tiene forma, y que no es precisamente por no tener forma. La doble dimensión de la divinidad parece inclinarse en la única dirección de la luz y la individuación. Claro que el sentido de Eurípides para la vida cotidiana, su percepción del sufrimiento y las angustias entre los humanos, le llevan a no dispensar del todo el dionisismo, sino a considerarlo como la base desde la que lo apolíneo se destaca y reclama una independencia ontológica. Eurípides comprende, como iniciado en los misterios que han nutrido la génesis del arte que practica, que la continuidad entre el apolinismo y el dionisismo es necesaria, tan sólo polariza la tendencia hacia el dios de la luz y comprende su contraparte, Dioniso, a partir de esta divinidad. Por eso el lirismo del duo de Admeto y Alcestis[118] mientras ésta ve que su vida se apaga, o el solo de Ifigenia en el que expresa su apasionado deseo de seguir viviendo y repite en su canto que *dulce es la luz*[119], suponen un tipo de sentimiento muy distinto al nihilismo que predominaba en los trágicos anteriores:

> El mejor premio es no haber nacido, pero cuando un hombre ha visto la luz, lo siguiente mejor, con diferencia, es que vuelva rápidamente al inframundo, de donde vino[120].

O como cuando el coro sofocléo canta como últimas palabras del drama de Edipo:

114Eurípides. *Ifigenia en Áulide*. v.1013.En *Euripides Tragedies*. Harvard-Heinemann. London and Cambridge(Mass.).1978.p.p.96-97.

115Ibid.v.v.1211-1213.Ed.Cit.p.p.112-113.

116Ibid.v.v. 1251-1252.Ed.Cit. p.p.114-115.

117Eurípides. *Alcestis*. v.v. 28-31. Harvard-Heinemann. Vol.IV. London and Cambridge (Mass.). 1980. La declaración lleva desde luego todo el sello eleusino.

118Ibid. v.v. 371-392. Ed.Cit.p.p.435-439.

119Cf. Euripides.*Ifigenia en Áulide*. v.v. 1211-1252.Ed.Cit.p.p.113-115.

120Sófocles. *Edipo en Colono*. v.v.1224-1228.*Sophocles Tragedies*.Vol.I Harvard-Heinemann. London and Cambridge(Mass.).1981.p.p.260-261.

> Por lo tanto, mientras nuestros ojos esperan ver el día final destinado, no debemos llamar feliz a ningún mortal, hasta que haya cruzado la frontera de la vida, libre de dolor[121].

La reafirmación apolínea de Eurípides pasa por desacreditar el carácter apoteósico del afroditismo, presentando una Afrodita transgresora del orden demetriano del matrimonio y de la ley patriarcal que a partir de Demeter se desarrolló después[122], para producir una regresión al estado hetérico anterior[123], lo que los griegos sentían como amenaza de barbarismo. Eurípides presenta en *Hipólito* a una caprichosa Afrodita que destruye el orden y los fundamentos de la ciudad de Trecén por la renuncia que ha hecho el sacerdote de Artemisa a todo contacto sexual. Con finalidad similar introduce en el prólogo de Bacantes a un Dioniso cruel que va a destrozar a un individuo específico, un hombre histórico con nombre, mediante un coro de ménades entre las que se encuentra la propia madre de la víctima.

Los elementos chamánicos aparecen continuamente en Eurípides, no menos que en los trágicos anteriores: el Apolo que abre el discurso de Alcestis, así como toda la historia relatada, o el personaje Ión, sacerdote e hijo de la divinidad del arco en Delfos, el Edipo que presenta en *Las Fenicias*, etc. Pero la configuración específica de las dos formas de experiencia musical ha variado con respecto a los músicos que le preceden: hay un tono general de sensatez distrubuído por todos los personajes euripidéos que es intensamente apolíneo. En los momentos en los que sus tragedias alcazan las cotas máximas de horror, hay una intención clara de producir una catarsis ejemplar en el espectador. Cuando Aristóteles llama a Eurípides el más trágico de los poetas[124] y señala que sus tragedias son las que producen el mayor efecto, se debe principalmente al punto de vista apolíneo desde el que todas las acciones del drama son representadas, punto de vista que se reclama como la necesidad de un logos que dirija las acciones, un logos que opera como principio de mímesis.En algunas ocasiones consigue esto precisamente destacando el aspecto orgiástico del coro, como en el canto bacanal a la Gran Madre en *Helena*[125] o el desgarrado, por fuera de contexto[126], coro nupcial de Ifigenia en Áulide:

> Oh, qué himeneo sonó con el grito de la glauta libia, con el paso de los bailarines respondiendo a la voz de la cítara, con el trino de los aulos felicitando con alegría[127].

que contrasta la pasión afrodítica y el éxtasis dionisíaco de la danza con la situación de terror en la que se encuentra Ifigenia, haciendo que el canto de gozo se convierta en una agonía tensa. En *Medea* el coro, por contra, expresa directamente la conciencia del dolor que produce la acción bacante:

> ¡Oh, desgraciada de tí! Tu miseria es la causa de mi aflición, aflición por la angustia del problema con el que te enfrentas![128].

Y hace participar al oyente del desgarramiento de la turbulenta acción de *Medea*, como en los coros que en *Hécuba* expresan las desgracias de las mujeres vencidas y hechas esclavas[129] con desgarradoras notas corales, o como el lamento que de principio a fin interpreta el angustiado coro de *Las Troyanas* que todo lo ha perdido.

Pero Eurípides en sus coros, salvo por el hecho de reducir su participación en la obra para destacar el papel del individuo en medio de las orgías sociales de la guerra y la pasional destrucción, no hace sino repetir el modelo de coro de sus antecesores, es decir un coro que oculta a un Dioniso bicorne. Las

---

121Sófocles. *Edipo Rey.* v.v. 1528-1530. *Sophocles tragedies*.Vol.I. Ed.Cit.p.p.138-139.

122Véase Bachoffen,Ibid. para más detalles sobre las diferentes formas de matriarcado y el surgimiento del patriarcado. Ed. Cit.p.p 69-120.

123Estado social de relaciones sexuales no reguladas por códigos bien definidos, sino dispuestas conforme a los deseos de Afrodita.

124Cf. Aristóteles. *Poética*.1453a.27-s.s.Ed. Cit. p.p.46-47.

125El largo canto de la *Helena* de Eurípides, de hecho.*Euripides Tragedies*.Vol.I. v.v.1301-1368. Harvard-Heinemann. London and Cambridge (Mass.).1978.p.p.579-585.

126La boda no se va a realizar, en su lugar Ifigenia va a ser sacrificada.

127Eurípides.*Ifigenia en Áulide*. v.v.1036-39.Ed.Cit.p.p.99-100.

128Euripides. *Medea.* v.v.357-358.*Euripides tragedies*.Vol.IV. p.p.312-313.

129Eurípides. *Hécuba*.v.v. 444-483; v.v.629-657.Euripides tragedies. Vol.I. Ed.Cit.p.p.283-285;p.297.

diferencias miméticas en Eurípides y sus predecesores se dan más en cuento al punto de vista del poeta con respecto a la acción que en las divinidades particulares, con sus correspondientes caracteres psicológicos, que se están representando. Los principios de Eurípides son los principios del chamanismo, y su logos chamánico no es sino el extremo alcanzado por el logos de Sófocles y Esquilo que dirige la dimensión ética de la mímesis. La tragedia, como ceremonia educadora, como espectáculo moral, no puede sino trasladar la teoría de las proporciones chamánicas pitagóricas o números ideales al conjunto general de valores de la sociedad en la que se da, lo que no puede hacerse sin el mantenimiento de un tono de prudencia o *sofrosine* de fondo, algo así como un bajo continuo y profundo sobre el que destacar los imprevisibles cantos de Dioniso.

La voluntad final del poeta-chamán trágico es conjurar esa incertidumbre y transformarla en triunfo del yo ordenador a partir de una ceremonia de confrontamiento con el horror. Si examinamos los coros de Sófocles descubrimos también fuertes tendencias apolíneas en sus comunicaciones con los héroes.

> ¡Nada de cólera, por los dioses!, pues de lo que ambas decís se puede sacar provecho si tomaras tú los buenos consejos de ésta y ella los tuyos.[130]

En *Edipo Tirano*[131] el coro es apolíneo cuando dice que tanto Tiresias como Edipo se han dejado llevar por la cólera en la discusión, y que precisamente eso no es lo que hace falta en las circunstancias en las que se encuentra. Más adelante en esta misma obra [132] el coro invocará de manera conjunta a Apolo y Dioniso en el mismo canto. En *Edipo en Colono*, el coro de ancianos atenienses se comporta como tal durante la obra, con extraordinario buen juicio, y no como bacantes. En *Antígona*[133] el coro afirma que la mente dominada por la pasión, especialmente en la juventud, es peligrosa, y las palabras del coro con las que se cierra esta tragedia parecen dichas directamente por boca de Febo:

> La sabiduría es la forma suprema de la felicidad, y la reverencia y respeto por los dioses debe ser inviolable. Las palabras llenas de orgullo son siempre castigadas con grandes golpes, y en la vejez, enseñan al castigado a ser sabio.[134].

En *Filóctetes*[135] el coro canta lo infelices que son los hombres que no llevan una vida moderada. En *Ayax*[136], a pesar del dionisismo general del coro, este desea que la prudencia asista a Agamenón y a Teucro para poder pensar con sensatez en medio de la disputa que mantienen.

Por otro lado, el coro esquilano tiene una fuerza dionisíaca innegable pero se encuentra en términos generales bastante compensada con el apolinismo. En *Prometeo encadenado*[137] el coro de Oceánides exhorta al titán a deponer su orgullosa actitud y adoptar la sabia cordura en sus actos. En *Siete contra Tebas*[138] el coro aconseja a Etéocles que abandone el primer impulso que le suscita la pasión. En *Agamenón*[139] el coro de ancianos expresa en un largo canto con tonos dionisíacos, una esperanza apolínea de orden para la casa de Atreo, rogando que no corra sangre por motivo de la venganza de la reina, y deseando que del sufrimiento surja la cordura y la sabiduría. En esta misma obra, el coro proclama ni más ni menos que el principio de individuación:

> Yo tengo mi propia mente, separada de los otros[140].

130Sófocles. *Electra*. v.v.365 y s.s.*Las tragedias de Sófocles*. Edaf. Madrid. 1985.p.95.

131Cf.Sófocles.*Edipo Tirano*.v.v.404-407.*Sophocles tragedies*.Ed.Cit. p.39-41.

132Ibid.v.v. 1088-1109.Ed.Cit.p.p.100-103.

133Sófocles.*Antígona*.v.v.766-767.*Sophocles tragedies*. Vol.I. Ed.Cit. p.p. 374-375.

134Ibid.v.v. 1348-1353.Ed.Cit.p.p.418-419.

135Cf.Sófocles. *Filóctetes*. v.v.177-178. *Tragedias de Sófocles*. Edaf. Ed.Cit.p.412.

136Cf.Sófocles.*Ayax*.v.v. 1264-1265.Ibid.p.412.

137Cf. Esquilo. *Prometeo.* v.v.1036-1039.Edaf.1989.p.66.

138Cf.Esquilo. *Siete contra Tebas*. v.v.686-688.Edaf.1989.p.97.

139Esquilo.*Agamenón*.v.v. 40-263. *Aeschilus tragedies*.Harvard-Heinemann. London and Cambridge(Mass.)1983.p.p.8-25.

140Ibid.v. 757.Ed.Cit.p.65.

Y en *Coéforas*[141] se mencionan las victorias fatales que la pasión amorosa desordenada trae a los humanos, y el coro concluye la tragedia[142] con el deseo de que toda la furia y la calamidad levantadas por la pasión lleguen a un fin.

El coro que canta en *Euménides* es especialmente interesante. En este drama las tres Erinias pasan de una actitud destructora implacable, al principio de la obra, con respecto a Orestes, y de un enfrentamiento radical contra los olímpicos que le defienden, al más docil acatamiento de la decisión del tribunal que la diosa Atena ha formado con los atenienses. El cambio es mediado por un diálogo en el que la diosa de la sabiduría convence de forma razonada a los implacables perseguidores de Orestes, que acaban bendiciendo a toda la ciudad de Atenas:

> Y por esto también he de rogar: que Discordia la que nunca se sacia con el mal, pueda jamás hacer rapiña en esta comunidad, ni la confusión, que bebe la oscura sangre de las venas de los ciudadanos, a través de su ansionsa sed de venganza(...)[143].

La dinámica de este coro ilustra perfectamente la doble dimensión de la divinidad tras la máscara, y su polarización final hacia lo apolíneo, la individuación y el logos como soberano de las acciones. El apolinismo fue formulado, en todos los pasajes señalados, como *antídoto* contra una existencia que se tenía por turbulenta y destructora. En la cuarta antistrofa del coro de *Suplicantes* el propio Esquilo había formulado las llamadas *tres grandes leyes* que los griegos adscribían a Triptólemo: honrar a los padres, rendir culto a los dioses con los frutos de la tierra y no herir hombre o animal, de las que Esquilo destaca las dos primeras en el contexto de la obra pero que eran consideradas en conjunto como sagradas [144]. En este sentido, Esquilo lleva el mundo homérico en la dirección socrática mucho antes que Eurípides, y de hecho, estableció las bases que le permitirían a éste dar el paso definitivo para la apolinización final de la religión que de forma plena sólo fue hecha por su amigo Sócrates, y sobre todo, en las formulaciones de Platón.

Tomada en su conjunto, los rasgos comunes de la tragedia apuntan a una muy compleja y sofisticada forma de religión en la que el poeta, mediante una acción dramática, formula un punto de equilibrio moral para la comunidad, propensa a desgarrarse en individualidades y particularizaciones psicológicas, a la vez que propensa a disolver todos sus principios de orden en una gran orgía de los instintos. Goethe destacó la importancia del balance alcanzado por las emociones contrarias y la neutralización de tales emociones[145], pero la evolución de la tragedia parece mostrar que la neutralización no era suficiente y el platillo de Apolo necesitó un peso extra para conseguir los objetivos religiosos de cohesión social.

La tragedia establece modelos morales de comportamiento, modelos para la participación mimética de la sociedad de gran utilidad para la cohesión social[146], y no parece despreciable el influjo que este arte operó en Platón, via Eurípides, Sócrates y Eleusis, a juzgar por lo que rastreamos en su obra. El modelo mimético que Esquilo propone, la actitud más generalizada de sus personajes, es la identificación con el destino de forma participativa, su aceptación, sea favorable o adverso, que no es otra cosa que la aceptación de la individualidad dolorosa en medio de sus embates, como le ocurre a Prometeo. Esquilo comprende que todos los males ocurren por la individuación, pero es también el suelo de todo bien. La medida de las cosas la da la justicia que viene a su vez expresada en la costumbre de las tres Leyes. La mímesis doble es por tanto la de la de como individualidad ajustarse a las tres grandes leyes morales y al propio destino-Dioniso. La divinidad modelo es Zeus como Niño Primordial en el sentido de Kerenyi, por eso Esquilo canta a Zeus *sea lo que sea*[147] sin comprender su naturaleza del todo, aunque comprendiendo la necesidad de un punto de referencia divino:

141Esquilo. *Coéforas*.v.v. 598-601.Ed. Cit.p.218-219.

142Ibid. v.v.1075-1076.Ed.Cit.p.p.264-265.

143Esquilo.*Euménides*.v.v. 976-987.p.p.364-365.

144Cf. E.H. Plymptre. *Notes to Aeschylos Tragedies*. Note 1. p. 194. D.C. Heath. and Co. Boston. 1906.Lo encontramos en *Suplicantes*, v.v.686-690.

145Cf. J.W. Goethe. *On Interpreting Aristotle's Poetics*. En *Essays on Art and Literature*. Princeton University Press. Princeton.1994. p.198.

146Conviene recordar que la ciudad *en pleno* asistía a las fiestas.

147Esquilo. *Agamenón*.v. 160. Ed.Cit.p.18-19.

> Sí, Zeus, quien condujo a los hombres por el camino de la sabiduría y fijó con rapidez la ley de que el dolor es ganacia(beneficio)[148].

Y el dolor es la individuación.

En Sófocles sin embargo, el equilibrio se alcanza no con la actitud prometéica sino con un apolinismo pesimista encarnado en la figura de Edipo. De forma instintiva Edipo ha incurrido en las formas más espantosas de regresión, pero cuando encuentra su yo reniega de sí mismo y rechaza todo lo que ha hecho. Edipo no puede suicidarse como Ayax, por mucho que la muerte sea el mayor bien de los hombres, pues debe asumir el precio de su conciencia. De hecho la segunda parte de su vida, su exilio y su ceguera, su continuo tormento en los recuerdos, es el corolario del enigma de la Esfinge que resolvió: la identidad del hombre y la divinidad, una divinidad que es un continuo despedazarse para que surja una nueva identidad, que es siempre la misma, en suma, las enseñanzas que se impartían en Eleusis. No por casualidad Edipo es llevado por la divinidad en la colina de Demeter[149], la cuidadora de las plantas. La mímesis de Sófocles es pietista, pues propone el modelo de Edipo sin que el intelecto haga demasiadas preguntas:

> Oh, hijas mías, tenéis que ser nobles y mostrar coraje, y marchad de este lugar, no preguntéis si podéis presenciar imágenes no permitidas, y oir aquellas conversaciones que no se pueden escuchar.[150]

Sófocles apela a la fe, pero también al heroísmo de quien mantiene sus ideales de individuación (como los de Esquilo) a pesar de no comprender todas sus significaciones. La clavija que tensa la individuación esquilana sufre con Sófocles un nuevo giro.

La síntesis religiosa de Eurípides parte del mismo suelo que la de sus predecesores pero alcanza diferentes resultados. En Eurípides los modelos no son las acciones de grandes hombres y mujeres, sino la propia posición del poeta. Muy criticados fueron los prólogos euripideos, en los que la tragedia comienza con un discurso de algún dios a la audiencia, haciéndola partícipe de sus intenciones y, a la vez, divino, pues los auditores son capaces de establecer una distancia entre ellos mismos y lo que presencian. Pero estos prólogos son precisamente la diferencia apolínea con respecto a la tragedia anterior. Los espectadores asisten al despedazamiento dionisíaco de la existencia, pero lo hacen con cierto desapego, cierta distancia crítica que es la base de la individuación. El espectador se convierte en Chamán participador, no es arrastrado simplemente por el desarrollo de los acontecimientos como los personajes humanos, sino que como un dios, se distancia de ello y se define a sí mismo a partir de dicha distancia. Sólo en esa distancia lo inexpresable dionisíaco adquiere su potencia religiosa. De poco o nada le vale al artista el convertirse él mismo en obra de arte, como Nietzsche caracterizaba al arte dionisíaco[151], si no es capaz de tener experiencia de sí mismo como tal, si no hay un elemento de mímesis participativa que controle la experiencia musical. Tal separación, cuando se fuerza un poco, produce como corolario la crítica que conduce desde la teología a la filosofía. Frente a un Sófocles que canta autocomplacido las virtudes y la sensatez del pueblo ateniense, Eurípides se dedica a mostrar los lados oscuros de los valores imperantes, destacando los sectores más marginados de la ciudadanía, mujeres, niños y extranjeros en la orgía social. Su síntesis trágica abre el camino para la mímesis de la comedia, la representación crítica por excelencia, y los diálogos platónicos.

148Ibid. v.v.176-183.Ed.Cit.p.p.18-19.

149Sófocles.*Edipo en Colono.* Ed. Cit. v.v.1600-1.p.p.290-291.

150Ibid.v.v.1640 y s.s.Ed.Cit.292-293.

151Cf. F. Nietzsche.*The Birth of Tragedy* #1. Vintage Books. New York. 1967. p. 37.

Sección 2.3: Mímesis Naturalista.

2.3.1.El instinto mimético.

La otra gran línea teórica que trata la mímesis en la Antigüedad, surge de terreno chamánico pero se hace independiente en búsqueda de explicaciones más físicas sobre el fenómeno de la imitación. Esta es la línea que inaugura Aristóteles, cuyo enfoque pretende partir de la naturaleza.

> La poesía en general parece haber surgido a partir de dos causas, cada una de ellas profundamente arraigada en nuestra naturaleza. La primera es el instinto de imitación, implantado en el hombre desde la infancia, con la diferencia con respecto a los otros animales de que el hombre es la criatura viva más imitativa, y que a través de imitación aprende sus primeras lecciones; y no menos universal es el placer que se obtiene de las cosas imitadas[152].

La unión del instinto con el placer se da en un ámbito epistemológico, la mímesis cumple antes que nada una función cognitiva, es algo necesario en el modo de ser de todos los seres vivos, con la particularidad de que es en el humano donde alcanza sus mayores niveles de perfección. Además, la mímesis es una función natural tan necesaria y compleja que puede derivar su placer de la propia acción mimética sin necesidad del conocimiento del original, pues el placer de aprender se obtiene por igual a partir de la ejecución como tal, de su colorismo interpretativo[153].

La dimensión epistemológica de la mímesis ya estaba implícita en la participación de las formas platónicas, si bien Aristóteles parece situar el instinto mimético en la misma base de todo conocer. No obstante, el salto cualitativo ha sido inmenso, la mímesis no obtiene su legitimación discursiva en otro mundo sino que sus operaciones estan relacionadas con éste, estan en el tejido de la naturaleza y la mímesis es una de las fuerzas principales si hemos de juzgar por su carácter de necesidad cognitiva. La mímesis, en suma, se hace plenamente filosófica. Por otro lado, la independencia de la mímesis con respecto al original, es lo que le da su carácter autónomo de fuerza de la naturaleza. La participación en las formas de la teoría mimética de Platón hacía que la relación entre modelo y participante viniera establecida por el artesano divino. Para Aristóteles el artesano es el propio participante, pues es su naturaleza la que imitará, y ya no sólo al modelo sino a cualquier copia que pase delante de él. La objeción platónica acerca de la copia de la copia[154] es irrelevante en el nuevo contexto natural. La independencia con respecto al otro mundo chamánico permite una teoría de la mímesis y de las artes miméticas fundamentada en cosas y conocimientos que se encuentran sólo del lado del logos de los vivos.

> La imitación es, por tanto, un instinto de nuestra naturaleza, como también lo es el instinto para la armonía y el ritmo, siendo manifiestamente los metros secciones del ritmo. Las personas comenzando con este don natural desarrollando por grados sus aptitudes especiales, proceden a partir de sus toscas improvisaciones hasta dar lugar a la poesía.[155]

Y la imitación ocurre con la combinación de estos dos instintos, toda imitación es un acto producido por el ritmo, o la armonía, juntos o por separado, y por supuesto, a nivel humano, por la intervención junto a estos dos instintos del logos[156], aunque hay formas imitativas que lo preceden como se deduce de la mímesis general de todos los animales, o simplemente de las formas más básicas de la danza.

Aristóteles no mostró especial interés en las especulaciones platónicas y pitagóricas que ligaban la música a las esferas.La música no es representativa de lo que ocurre en el firmamento sino de los estados del alma. Aristóteles había comprobado que para producirse sonido hace falta el choque o el contacto de dos cuerpos -y que aún así algunos no lo producen- por choque o fricción, pero que en los cuerpos celestes no habían ningún tipo de ficción, lo que impedía que ocurriera cualquier clase de sonido, lo que explicaba

---

152 Aristóteles. *Poética.* 1448b.4.Ed.Cit.15-15.

153Cf. Aristóteteles. Ibid. 1448b.17 y s.s.Ed. Cit.p.p.14-15.

154Platón.*República* 597E.*Diálogos*.Vol.IV.Ed.Gredos.Madrid.1988. p.p. 461-462.

155Aristóteles. Ibid.1448b.20 y s.s.Ed.Cit.p.p.14-17.

156Cf. Aristóteles.Ibid, 1447b.26-28.

porqué no oímos la armonía de las esferas[157]. Las relaciones de los números con los sonidos y los planetas no deja de ser una ficción poética interesante, aunque no explica nada acerca del origen material de los sonidos. La actitud de Aristóteles acerca de la armonía se aprecia sobre todo en la *Metafísica* donde no sólo muestra su escepticismo con respecto a las ideas platónicas y los números ideales, sino que argumenta que los objetos matemáticos no pueden existir, como substancias distintas, en o aparte de las cosas sensibles[158]. Los objetos matemáticos no son anteriores a los cuerpos[159] por lo que el número no permite dar la causa de las cosas.

> Y si todas las cosas deben ser comunes en número, de esto se sigue que muchas cosas diferentes deben ser iguales y que el mismo número debe pertenecer a dos cosas diferentes. ¿Es el número fundamental entonces en las cosas, y es por su número por lo que una cosa es, o todo esto no es más que oscuridad?[160].

No obstante, aunque el filósofo de Estagira no comparte el entusiasmo místico por los números, si considera que tanto ellos como otros objetos matemáticos tienen mucho que decir en las composiciones del arte, pues las formas principales de lo bello son el orden, la simetría y la definición, conceptos todos ellos que las matemáticas investigan con especial atención[161].

La música en la que está interesado Aristóteles es la humana, y no la mundana, por eso sus nociones de mímesis van ligadas a problemas psicológicos y éticos. Y es precisamente por ello que su interés mayor se centra en el arte trágico, y que cuando lo hace sobre otras formas musicales no relacionadas directamente con él, lo hace siempre bajo un prisma ético, como en la *Política* o la *Ética a Nicómaco*. En la *Poética* repite hasta la saciedad que la tragedia es una forma de imitación:

> La tragedia es una imitación, no de hombres, sino de una acción y de la vida, y la vida consiste en acción, y su finalidad es un modo de acción, no una cualidad[162].

Y la imitación no es sólo de una acción completa, sino de hechos capaces de inspirar miedo o piedad[163], hechos realizados por personajes que están por encima del nivel común de las personas[164]. La tragedia, que surge de manera espontánea del suelo del instinto imitativo en cooperación con el instinto al ritmo y la armonía, acaba por convertirse en algo así como la máxima forma poética para el gozo mimético y para el conocimiento.

Aristóteles sitúa no sólo a la tragedia sino a todas las artes musicales que usan la palabra por encima de la historia en cuanto a sus capacidades cognitivas:

> El poeta y el historiador difieren no sólo por escribir en verso o en prosa. El trabajo de Heródoto podría ser puesto en verso y sería no obstante una especie de historia, con metro no menos que sin el. La diferencia entre ambas está en que mientras una relata lo que ha pasado, la otra relata lo que podía haber pasado. La poesía es, por tanto, algo más filosófico y elevado que la historia, pues la poesía tiende a expresar lo universal mientras que la historia lo particular[165].

La poesía, especialmente la épica y la trágica, permite un grado especulativo del máximo interés para el observador filosófico. Cuando no ofrece lo que ocurrió, cuando no relata el orden correcto de las acciones del pasado -tarea que los más antiguos situaban bajo el patronazgo de la Musa Clio - está dando un marco de

---

157Cf.Aristóteles.*Sobre los cielos*.284-288a.*Collected Works*. Princeton University Press.2Vol.Princeton.1985. Vol.I.p.p.470-475.
158Cf.Aristóteles.*Metafísica*. 1077a-20. Ann Arbor Paperbacks. The University of Michigan Press.1960.p.p.272-273.Pero todo el libro Mu de la Metafísica es una discusión sobre la naturaleza de los números y las ideas.
159Ibid.10777.11.Ed.Cit.p.274.
160Aristóteles.Ibid.1093a.Ed.Cit.p.316.
161Cf.Aristóteles.Ibid.1078a.30.s.s. Ed. Cit.p.276.
162Aristóteles. *Poética*.1450a.16-17.Ed.Cit.p.p.26-27.
163Ibid. 1452a.1-2.Ed.Cit.p.p.38-39.
164Ibid 1454b.8-9.Ed.Cit.p.p.56-57.
165Ibid.1451b.1-4.Ed. Cit. p.p.34-35.

posibilidad, un escenario teórico en el que, como en un mapa temporal, se da una descripción de las fuerzas psicológicas que han llevado a producir estas o aquellas acciones. Platón ya se había encontrado con este corolario de la teoría espectacular de las ideas, lo que hasta cierto punto suponía un problema para la filosofía en sus afanes de ser la reina del conocimiento, y había resuelto el escollo con una simple y dogmática afirmación que marcaba las distancias entre música y filosofía: sí, ambas tienen contenido espectacular, pero filósofos son quienes aman el espectáculo de la verdad[166],lo que no es una llamada a los hechos, sino a lo que hay detrás de ellos, las ideas. Aristóteles, sin embargo, al estar precisamente interesado en los hechos, y ser la tragedia una forma general de educación en las virtudes para todos los ciudadanos, da a lo allí representado no sólo tanto valor como a lo histórico, sino más, como corresponde al control que sobre los hechos realiza el espíritu del poeta. Es más, la independencia con respecto al modelo, el placer que se obtiene en la contemplación y la mímesis que se genera a partir de la mera copia, hacen del drama musical algo independiente y verdadero en sí mismo, como el caso del *Anteo* de Agatón, en el que tanto los incidentes como los nombres que aparecen en la tragedia son ficticios[167]. Pero este gran juego epistemológico no es simplemente una gran matemática psicológica sino que, como se ha señalado, su efecto es una acción sobre el espectador, y se construye con esa finalidad, con el único objetivo de hacer mejores a los ciudadanos contemplando las acciones que son capaces de producir temor y piedad, un choque frente a lo dionisíaco del que se desprende la catarsis. La catarsis produce en el espectador un estímulo físico muy intenso, similar al que ha recibido un tratamiento médico purgativo[168], en el que las ordenaciones y la moderación traída por el principio de individuación se muestran en todo su esplendor como bendiciones , y se reafirman para consolidar el orden social.

El fundamento teórico de esta concepción se remonta a la tradición chamánico pitagórica[169]. De ella se deriva la adjudicación de específicos *ethos* a cada modo armónico, pues el efecto de la escucha varía de uno a otro:

> Algunos son escuchados de forma dolorosa y comedida, por ejemplo el modo llamado mixolidio[170], mientras que otros modos se escuchan en un estado intermedio y con la mayor compostura, como el caso del modo dorio [171] mientras que el frigio[172] vuelve entusiastas a los hombres. Pues estas cosas están bien establecidaspor quienes han estudiado esta forma de educación, y derivan la evidencia para sus teorías a partir de hechos de la experiencia”[173].

Estas capacidades curativas no se derivan de una mágica propiedad de algunos números, de una combinaciones especiales de ellos, sino de la propia forma de ser de los humanos, y su eficacia se constata por la experiencia.Es interesante hacer notar que de forma unánime los escritores griegos, en sus juicios sobre los diferentes modos, coincidieron en caracterizar el dórico como de acentos viriles, conveniente a sabios y guerreros, noble y venerable, y hasta como la más venerable de todas las armonías[174], mientras que el frigio, como en el caso de Aristóteles, es el modo del entusiasmo y la posesión, el modo dionisíaco por excelencia. Independientemente de la acción particular que cada modo es capaz de suscitar en el auditor, hay bastantes elementos de juicio como para afirmar que la teoría ética se encontraba difundida en todo el período clásico y que a pesar de las disputas sobre el carácter metafísico de la música[175], había un acuerdo

166Cf.Platón.*República*. V. 475E. Ed. Cit.p.286.

167Cf.Aristóteles. *Poética*. 1451b.20 y s.s.

168Cf. Aristóteles *Política*. 1342 a-10.Oxford University Press.Oxford. 1988.p.266.

169Las diferentes *Vidas de Pitágoras* están llenas de anécdotas acerca del efecto curador de la música y de su acción balsámica o excitativa sobre el carácter. Véase Iámbico. *Vida de Pitágoras* # 25. en *The Pythagorean Source Book*. Ed.Cit. p. 85

170Sin entrar en las complejidades técnicas de los modos, baste la caracterización siguiente: Modo con primer tetracordo si-mi y segundo tetracordo mi-la, con las posibilidades diatónicas, cromáticas o enharmónicas para cada uano de ellos. Para mayor detalle véase*: La Musique Grecque Antique* de Jacques Chailley. Societée D’Edition “Les Belles Lettres”. Paris 1979. Cap.6.

171Tetracordos mi-la y si-mi.

172Tetracordos mi-la y la-re.

173Aristóteles. *Política*. 1340b.Ed.Cit.p.262.

174Cf. Mario Pintacuda. *La Musica nella Tragedia Greca*.Ed.Cit. 53 Según Pintacuda el modo dórico se convirtió en algo así como el modo nacional de los griegos frente a los diferentes armonías asociadas a ritos orgiásticos provenientes de Asia.

175Disputas que, como Lippman señala, implicaron a sofistas, Demócrito y peripatéticos contra el Idealismo platónico y pitagórico. Véase Edward. A. Lippman: *Musical Thought in Ancient Greece*. Columbia University Press. New York. 1969. p.11-115

bastante general sobre la eticidad específica de cada modo y cada metro, hasta el punto de que músicos y filósofos tenían en cuenta tales teorías éticas a la hora de componer y juzgar las obras musicales. La mímesis desprovista de su contenido metafísico platónico, e incluso de su contenido físico aristotélico, continuaba su actuación como fuerza poética fundamental a partir de sus contenidos éticos.

En el pensamiento de Aristóteles el carácter imitativo que tiene la música, carácter que no es otra cosa que la manera de ser de nuestra naturaleza, está íntimamente relacionado con su contenido ético: es su doble condición de arte instintivo e intelectual que la hace especialmente relevante en la educación política. La música imita la virtud o el vicio y puede incitar a tal imitación. La justicia, como virtud perfecta,[176] es definida por Aristóteles como una proporción[177] y como una proporción adecuada en la que no se dan excesos ni defectos[178], proporción que, de nuevo, tiene su eficacia porque la vida ocurre entre ciertos límites, y fuera de ellos se camina hacia la destrucción, y no como en Platón porque ciertos números ideales vengan prefijados en el mundo de las ideas. Ya que la injusticia es una desviación de la proporción, la música puede ser injusta cuando se desvía de ella -lo que no debe ser interpretado como desviación por el simple uso de modos musicales que incitan al entusiasmo- como el modo frigio, sino por una combinación no adecuada de todos los medios a disposición del poeta para producir un resultado final apropiado, es decir, capaz de inducir temor o piedad.

Ello no contradice que en la *Política*, Aristóteles desaconseje el uso de ciertos modos y ritmos en la educación de los niños, pues el Estagirita hace una distinción clara entre la música, y la función que cumple en unas edades y otras del humano[179], siguiendo el ejemplo platónico de las *Leyes*[180]. Por lo que se deduce de los postulados de la *Ética a Nicómaco*, una acción buena es muy similar a una obra de arte en la que sus materiales son las emociones y las tendencias surgidas a partir de una situación particular, y el hombre sabio combinará éstas en la proporción adecuada para producirla, lo que servirá de modelo para las acciones de otros hombres, que pueden variar sus cantidades relativas y constituyentes de acuerdo con sus condiciones personales y mantener aún así la proporción adecuada[181]. El poeta sopesa las diferentes cantidades que entran en la proporción hasta encontrar las que expresan un estado emocional adecuado para ser transmitido al oyente.

La teoría de la proporción aplicada a la ética o a la poética presupone alguna forma de modelo por mucho que éste no sea absoluto. De hecho, toda la teoría mimética aristotélica parece sugerir alguna especie de modelo que no se encuentra a la vista en la exposición, o no de manera muy clara, pero que parece operar en la mente compositiva del filósofo. Hay un instinto a imitar, se nos dice, un instinto del que van a surgir las artes musicales, y para su génesis hay una motivación epistemológica: se imita para conocer y se conoce por la similitud entre el objeto y el sujeto, pero nada parece apuntarse acerca de las formas particulares históricas de las artes musicales que surgen, ¿po qué esas y no otras? La respuesta se encuentra en la afirmación aristotélica que hace de la poesía la expresión del universal o la tendencia a expresar tal universal, entendiéndose por esto el proceder de la poesía conforme a las leyes de la posibilidad y la necesidad[182]. Posibilidad y necesidad son por tanto las fuerzas que moldean la imitación, que no puede proceder sino ajustándose a los requerimientos de las leyes universales. Por ello, la imitación en el sentido en el que Aristóteles aplica la palabra a la poesía, es equivalente a *producción* o *creación de acuerdo con una idea verdadera*[183], pero comprendida como causa final que dirige los diversos intentos que la naturaleza hace a partir de la razón del poeta, quien es la causa eficiente de aquella. Expresado en términos aristotélicos, la mímesis poética que da origen a la obra musical puede comprenderse como la acción conjunta del poeta, como causa eficiente de la obra o principio del cambio y la naturaleza, causa material o aquello de lo que surge la obra, por un lado y por la acción de la causa final, lo universal, y la causa formal, que es el propio proceso de expresión (*legein*) de lo universal en la obra de arte. Las cuatro causas pueden ser simplificadas en dos grupos. El primero aglutina las causas eficientes y materiales, grupo que se puede formar a partir de la continuidad mimética entre la naturaleza y el poeta, y también por la mutua depedencia

---

176Cf. Aristóteles. *Etica a Nicómaco*. 1129. 26 y s.s. Hackett Publishing Company. Indianapolis/Cambridge. 1985. p.p.118-119.

177Cf. Ibid. 1130b-1131a.Ed.Cit.p.p.120-122.

178Cf. Ibid. 1133b-1134a.Ed.Cit.p.p.130-131.

179Cf. Aristóteles. *Política.* 1342b.Ed.Cit.p.267.

180Tratado a lo largo de todo el segundo libro de *Las Leyes*.

181Cf. Lippman. Ibid.Ed.Cit.p.121

182Cf. Aristóteles. *Poética*.1451b.6-7.Ed.Cit. 34-35.

183Cf. S.H. Butcher. *Aristotle's Theory of Poetry and the Fine Arts*. Dover Publications . N. York 1951. p. 153.

en la labor creativa que da lugar a la obra concreta.El segundo grupo se condensa a partir de las causas formales y finales. Si la poesía expresa o dice (*legei*) lo universal las dos causas pueden ser comprendidas como una, pues la esencia que se expresa es la esencia más general.

Gráficamente se podría representar como en la figura 11 de la página siguiente.La M_1 (la mímesis uno)es la mímesis considerada como instinto, la mímesis que en conjunción con la posibilidad y la necesidad da cuenta de las causas materiales y eficientes de la obra. M_2 es la dimensión cognitiva de la mímesis uno aplicada a la obra concreta; es un arte, y como tal arte es una producción racional que produce un logos verdadero[184], por lo que es una expresión de lo universal.

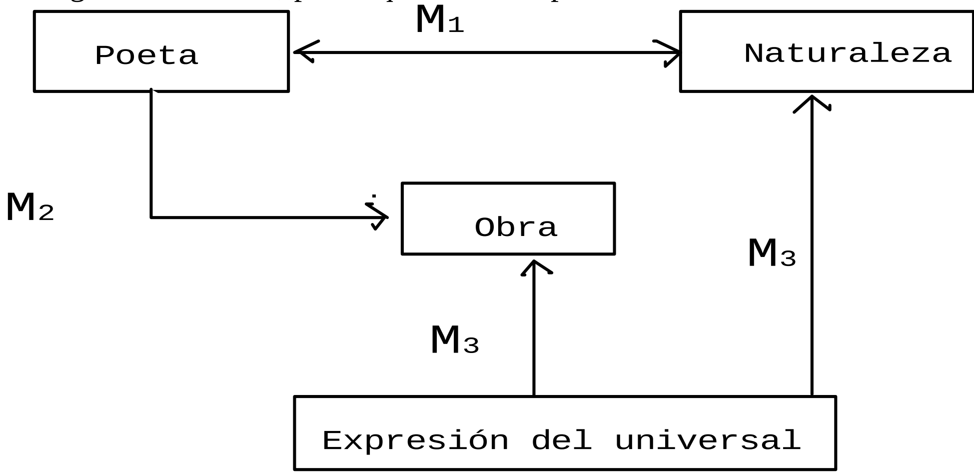


Figura 11.

La mímesis tres tiende a la mímesis dos en la obra, donde confluyen las cuatro causas, si bien, sólo existe como tendencia expresiva, como tendencia de lo universal a decirse en lo particular. Esta forma de mímesis es ya diferente a la participativa platónica y a la participativa natural que encontramos en M_1. Es la mímesis producida por el universal, pero aquí el sentido sería el de la palabra *expresión*, o aún mejor: *lo que se dice*, lo que se dice a través del logos, lo que el logos expresa, una actividad comparable a una forma de radiación. El universal es expresado por la poesía, el universal es dicho por la poesía, y éste es el sentido que estoy dando a la mímesis tres.El filósofo trabaja en la dirección de M_3, busca en lo universal lo particular, y así enjuicia la obra poética. El poeta va desde lo particular a lo universal construyendo la mímesis dos, no obstante, la causa final en cuanto que está dirigiendo a todas las demás, acaba por ser la más importante, se impone como un gran atractor que hace que todas las cosas cambien hacia la forma de razón más perfecta, aquella que maximiza las formas de proceder.

¿Qué lugar queda entonces para la inspiración en este gran esquema racional? ¿No hay mímesis de posesión en la teoría de Aristóteles? Sí la hay:

> La poesía implica o un feliz regalo de la natura o una forma de locura. En el primer caso un hombre puede amoldarse a cualquier carácter; en el segundo es capaz de entrar en éxtasis[185].

Se observa también esta misma formulación de mímesis cuando en la *Retórica* afirma que hay algo de entusiasmo en toda poesía [186].Lo que ocurre es que para la mente racionalísima de Aristóteles, una cosa como el entusiasmo o la posesión no representa una contradiccón con el logos. Si hay entusiasmo es que habla la divinidad y la divinidad sólo puede hablar conforme al logos. El entusiasmo y el éxtasis no son sino diferentes manifestaciones del logos, son caminos racionales por muy oscuros que sean sus recorridos, y lo universal puede tomar una u otra senda o incluso ambas combinadas, como se deduce de lo dicho en la *Retórica*, para su mejor expresión. Esta parece ser también la interpretación de Butcher sobre la inspiración

184Cf. Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. 1440A.21.Ed.Cit.p.283.

185Aristóteles. *Poética.* 1455a.32 y s.s.Ed.Cit.p.p.62-63.

186Cf.Aristóteles.*Retórica*.1408b.Centro de Estudios Constitucionales. Madrid.1985.p.p.193.

en la *Poética* aristotélica cuando afirma que las creaciones de la imaginación, incluso en sus formas más fantásticas, obedecen una ley escondida.[187]

En suma, hay varias formas de mímesis -relacionadas unas con otras- en la teoría poética de Aristóteles. En primer lugar se da la mímesis que une las artes y la naturaleza. La mímesis, nos dice el filósofo, es un instinto de la naturaleza humana que cumple una función cognitiva unida al placer que se deriva de su práctica. De forma espontánea imitamos, como imitan los demás animales, con una diferencia: que somos los mejores imitadores, o lo que es lo mismo, somos el animal imitador por excelencia. De este suelo surgen las artes musicales que en sus formas más complejas, las del drama musical, pasan a constituir un tipo específico de imitación de acciones humanas, una forma de imitación capaz de constituirse en un saber especial de carácter aún más universal que el de la historia. Ésta es ya la segunda clase de mímesis musical en la que se ve envuelto el poeta. Es una continuación de la anterior a la vez que un grado nuevo, pues se añade ahora la dimensión ética de las acciones que el poeta compone como en un gran mural temporal. Esta segunda clase de mímesis puede ser racional o entusiasta de forma separada o combinada, el logos se manifiesta a veces claramente, a veces de forma más velada. A partir de esta mímesis surge la obra musical. Por último, al crearse la obra se revela una nueva forma mimética, la expresiva: la obra musical es expresión de lo universal, junto a la acción del poeta trabaja la causa final. A las demás formas de mímesis se une esta última, que no opera desde fuera, sino a partir de la expresión de lo universal que ya se da en la naturaleza, lo que no es patente por separado de ella hasta que la obra de arte alcanza su propia separación en la creación humana.

Sección 2.3:Mímesis Naturalista.

2.3.2.Las síntesis de la mímesis clásica.

Las teorías miméticas posteriores a Platón y Aristóteles no hacen sino extender los caminos abiertos por estos filósofos, o bien fundar hibridaciones a partir del chamanismo y el naturalismo. Los sucesores peripatéticos de Aristóteles, Aristoxeno y Teofastro abandonaron la noción pitagórica de armonía de las esferas y limitaron el estudio de la música a la armonía humana. Aristoxeno y Teofastro no se aproximan a la música de manera deductiva, sino de forma empírica e inductiva, a partir de las prácticas específicas de cada arte; su actividad es más la de reducir y limitar que la de extender el campo de la música en relaciones miméticas que hagan referencia al cosmos entero. La manera en la que Aristoxeno trata el problema del ritmo, y en especial, la manera en la que discurre sobre la primera duración, el *protos chronos*, ilustra bien el cambio de actitud con respecto a los teóricos anteriores:

> El término *protos chronos* será utilizado para la duración temporal que no puede seguir subdividiéndose por ningún ritmable, *diseme* para aquél que dura el doble, *triseme* y *tetraseme* para aquellos que son tres y cuatro veces más largos[188].

La especulación sobre el origen de ese primer tiempo es nula, el interés está en la práctica, y lo que se espera es la comprensión de segmentos específicos de la experiencia musical.

> Esta es la manera en la que deberíamos intentar comprender el sentido de “primario”. Una de las apariencias que se nos muestra sin dilación a los sentidos es el hecho de que la velocidad de movimiento no se incrementa a un grado infinito de intensidad. Parece haber un límite, ya que las duraciones temporales en las que las fracciones de un movimiento son ajustadas no pueden reducirse más allá de un cierto punto (...) está claro que debe haber unas duraciones temporales mínimas con respecto a las cuales el intérprete tiene que contrastar sus notas[189].

187Cf. S. H. Butcher.Ibid. Ed. Cit. p.398. Butcher hace mención a la teoría desarrollada por Charles Lamb en su ensayo *The Sanity of True Genius.*

188Aristoxeno. *Elementa Rhythmica*. Libro II.10.Ed.Cit.p.7.

189Aristoxeno. Ibid. # 11.Ed.Cit. p. 7-9.

El intérprete da la medida teórica para la división del tiempo, no se habla de un tiempo universal con respecto al que todas las interpretaciones toman su valor, sino que toda la teoría está basada en cuestiones prácticas. Los escritos de Teofastro también van en esta dirección, las ciencias y las artes no están cargadas de significados cósmicos, extremando la tendencia que se observaba en Aristóteles. Todo es ahora físico y natural, y se piensa en términos de simpatía entre movimientos: el movimiento melódico se inicia en el alma y se expresa en la voz, y los efectos de la música son físicos, es una forma de movimiento que puede afectar al cuerpo y darle salud, aunque las derivaciones éticas son, en todo caso indirectas, a partir del ritmo transmitido a los cuerpos[190].

Todas las opiniones -ninguna de hecho se organiza lo suficiente como para formar una teoría- del helenismo son una extensión con variaciones de esta actitud naturalista general. Para Lucrecio es la naturaleza que se expresa en el canto de los pájaros el origen de toda la música humana[191]. Los hombres comenzaron por imitar los pájaros antes de poder desarrollar sus propios cantos, y el viento en el cañaveral les enseñó a fabricar las flautas de Pan y después los aulós[192]. Los propios hombres primitivos fueron las Musas cuando iniciaron el comportamiento musical y cuando a través de trabajo y refinamiento progresivo llevaron los sonidos desde un estadio animal a uno civilizado: la razón llevó algo que al principio era un juego y un entretenimiento hasta las mayores cumbres de la perfección[193]. La mímesis sigue en el centro de la poética musical, pero ahora queda toda dentro del seno de la naturaleza.Ni siquiera se proclama como una ley universal de la naturaleza, nada hay de universal en la música en un mundo que se desenvuelve entre otros de manera fría e indiferente. En un encuentro azaroso de átomos, como el que los epicúreos adoptaron de Demócrito de Abdera, no hay lugar para la inmortalidad del alma ni necesidad de proclamar una armonía de ésta con nada de lo que le rodea: la armonía no es un principio característico del alma[194].La mímesis se constata como fenómeno, y en este sentido sigue el mismo destino que la armonía; no es nada universal sino una operación específica que los hombres de inclinaciones más musicales desarrollan. No obstante, la importancia de la mímesis en la génesis no la hace causa final de la música. La finalidad es el placer que reporta su práctica, un placer que ayuda a equilibrar los dolores y es beneficioso para la vida.

Con los estoicos y los epicúreos la noción de mímesis pasó a una dimensión exclusivamente materialista. La teoría mimética proporcionada por los números pitagóricos fue completamente olvidada, la visión de Er pasó a ser interpretada tan sólo en términos políticos, mientras que la mímesis ética gozó con algo más de favor aunque su alcance quedó limitado a la capacidad general de la música para producir placer sensual y bienestar -en los epicúreos-, y como forma de placer espiritual -en los estoicos.[195]

En autores como Cicerón, Varrón, Seneca y Quintiliano, observamos que a pesar de que establecen una conexión de la música con los números -asociación hecha también con respecto a la oratoria y la danza-, su enlace no sobrepasa nunca los términos de la práctica. El componente cósmico de la teoría de los números sólo es visible para los romanos en sus efectos prácticos, y las estructuras numéricas tienen un interés ya en sí mismas sin ninguna referencia a realidades metafísicas. En la *Institutio Oratoria* de Quintiliano esto se comprueba por el énfasis aristoxénico que se da al ritmo. Y para juzgar el ritmo el órgano es el oído, que sirve para evaluar tanto la oratoria como la danza y la música[196]. Quintiliano habla de música en el sentido griego, como artes musicales, de hecho, recorre por encima las teorías pitagóricas y platónicas dando la relevancia política a las artes musicales que gozaban entre sus predecesores, si bien subordinándola a la oratoria[197]. Como teoría rítmica, las estructuras de la música sirven como modelos para la imitación de danza y oratoria, en cuanto que permite movimientos ordenados del cuerpo y la voz, pero también sirve de modelo para todas las demás artes, como para la arquitectura que era considerada como música petrificada,

---

190Cf. Herbert M. Schneller *The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*. Medieval Institute Publications. Western Michigan University. Kalamazoo. Michigan. 1988. p. 82.

191Cf.Lucrecio.*De Rerum Natura*.5.v.v.1380.Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1983.(2Vol).Vol.II.p.124.

192Ibid. v.v.1384-87.Ed.Cit.Vol.II.p.124.

193Ibid. v.v. 1380-1405. Ed. Cit.Vol.II.p.124.

194Ibid. 3. v.v.131-36.Ed.Cit.Vol.I.p.105.

195Cf. Schueller.Ibid. Ed.Cit. p. 105

196Cf.Quintaliano. *Instituitio Oratoria*. 9.4 116-139.Texto en Schueller. Ibid.Ed.Cit.p.126.

197Cf. Schueller.Ibid. Ed. Cit.p.126.

hasta el punto que la noción de música llega a ser indistinguible de la noción de estructura numérica de las cosas[198].

Pero en otras partes del Imperio, la música, antes que un arte práctico, sigue siendo una forma de pensar el mundo, y se buscan otras formas de síntesis para los grandes sistemas miméticos de Platón y Aristóteles. En Alejandría Filo Judeo intenta armonizar el pensamiento del *Pentateuco* con el de el ateniense y el estagirita, aderezando la mezcla con algunos elementos estoicos. Según Filo, la música es imitación en el sentido aristotélico, es decir, es un arte para la catarsis, además de ser también una forma de conexión entre el cielo y la tierra en el sentido pitagórico tradicional[199].

Debido a su inmenso poder, capaz de crear locura o endiosamiento, debe ser usada por el hombre sabio con suma precaución como vehículo para alcanzar su liberación de toda emoción y deseo que no vaya en la dirección de un espíritu que busca abandonar la tierra para abrazar lo celestial[200]. Su pitagorismo armónico sólo tiene la novedad de mezclar elementos bíblicos. Toda la música terrestre es una copia de la música celestial; cuando oímos la música de las esferas somos iguales a Moisés en su cuadragésimo día de ayuno y nos hacemos semejantes a lo divino[201].

Una formulación de mímesis en el sentido pitagórico se da en Teón de Esmirna y en Claudio Ptolomeo, planteamientos que con algunas variaciones reproducen el esquema de la vieja escuela. Se trata, no obstante de una revitalización platónica y pitagórica que conduce directamente hasta Plotino. El cambio fundamental con respecto a Platón es la noción de emanación: a partir del Uno que es todo se generan todas las cosas, todo procede de su sustancia. El Uno es inmanente, y a partir de él se genera el *nous*, del que a su vez emana el alma, en cuyo seno ocurre la naturaleza, a quien el alma ordena manifestándose de manera invisible como comunicadora de todo movimiento[202].

Los músicos imitan no la estructura visible de la naturaleza, sino los principios en los que está fundada, y al hacerlo así los artistas están compartiendo -a través de su mente-, el *nous*[203]. Para Plotino, todo lo visible es prueba de lo no visible, además de estar fundamentado en ello; así, las armonías no oídas son los originales de las armonías que oímos[204]. La impronta del original en la copia, contiene algo del expresionismo aristotélico, del *legei* de lo universal en la obra musical, pues muestran la misma esencia en una clase diferente, en una de las maneras del ser diferente[205]. Hasta cierto punto puede decirse que Plotino hace de la naturaleza un símbolo del uno, pues su generación por el principio de la expresión es la radiación de una esencia en diferentes formas (ideas) a partir del *nous*. Después de todo, en una concepción cosmogónica en la que se parte de un único principio que garantiza el fundamento, las diferentes complicaciones que se sintetizan en tal escenario son integrables en diferentes conceptos que guardan relaciones análogas entre sí a las de los simples (es decir, mantienen el princio de las proporciones) a partir de los que se formaron, y todo el proceso puede verse como la manifestación de una realidad simbólica en otra - la realidad de lo complejo (natura) es símbolo de la realidad de lo simple (armonía). Esto se deriva de la teoría de los números tal como la formularon los pitagóricos: se presupone la mayor simplicidad de lo que es anterior. Plotino dirá:

> Pues debe haber algo anterior a todas las cosas que es simple, y debe ser diferente de todas las cosas que vienen detras, siendo como es por sí mismo, y no mezclado con las cosas que provienen de él, y no obstante, siendo capaz de estar presente en los otros de manera diferente, siendo realmente uno. [206]

Es decir, que se mantienen los mismos principios y proporciones entre lo complejo y lo simple, se extienden desde un ámbito a otro en una continuidad que sólo se ve aparentemente interrumpida por la composición de las formas.

198Ibid.Ed. cit. p.127

199Ibid.Ed.Cit.p. 130-131

200Ibid.

201Ibid.

202Cf. Plotino *Eneadas*.Libro V.Tratados 2-5. Plotinus. The Enneads. Faber and Faber Limited.London.1966.p.p.369-414.

203Ibid.V.Tratado 8.#1.Ed.Cit.p.p.422-423.

204Ibid.Libro I.Tratado 6.#3.Ed.Cit.p.59.

205Ibid.

206Ibid.Libro V.Trat.4.#1.Ed.Cit.p.400.

La naturaleza es responsable de la creación final de las formas, pero no son éstas las que el artista imita, sino las propias formas que están detrás de las que se encuentran en la naturaleza y que son de una belleza aún mayor que la que se irradia en lo natural.

> Hay en el principio de la naturaleza misma una idea que constituye el arquetipo de la belleza que se encuentra en las formas materiales y de tal arquetipo, de nuevo, un arquetipo aún más bello en el alma, fuente de aquél que encontramos en la naturaleza.[207]

La mímesis por inmanencia implica una continuidad y contigüidad entre *nous*, ideas y mundo que no se daba en la teoría de Platón, en la que el principio transcendente hacía teóricamente imposible la comunicación entre ambas realidades. La contigüidad entre el mundo presente y los mundos superiores e inferiores es de grado, lo que supone un retorno al ámbito chamánico que había cerrado la imitación platónica. Plotino describe así su propia experiencia chamánica:

> Muchas veces ha ocurrido que he salido de mi propio ser hacia mí mismo, volviéndome externo a todas las otras cosas y centrado sobre mi propio ser, contemplando una maravillosa belleza. Entonces, más que nunca, completamente seguro de la comunidad con el más elevado orden, promulgando la más noble forma de vida, adquiriendo identidad con lo divino y quedándome en su interior alcanzando su actividad, quedo suspendido arriba (...) y después de tal viaje en lo divino, me pregunto a mí mismo como es que puedo ahora estar descendiendo, y cómo es que alguna vez el alma entró en mi cuerpo, el alma que, incluso dentro del cuerpo, es la cosa más elevada que se ha manifestado ser[208].

De hecho, para Plotino, la tarea de la filosofía es conseguir la unidad. Ésta puede ser perfectamente comprendida como un éxtasis mimético participativo: se trata de realizar el viaje chamánico, pero con destino final al otro lado. Su chamanismo, no obstante, está desprovisto de la energía que se daba en las primeras formas de chamanismo, que buscaban una reafirmaión de este mundo a partir de la experiencia del otro y no su negación y condena. Para Plotino, la filosofía es indistinguible de la música teórica -lo que los pitagóricos consideraban la música mundana-, y música y filosofía sólo pretenden la mímesis de la *Unidad-Totalidad*. La música práctica pertenece al ritual, y va unida a los principios de la relación invisible entre las cosas. Así la melodía de un encantamiento, o un grito especial efectuado por el sabio-mago tienen un efecto directo sobre el alma a la que se dirigen, arrastrándola con la fuerza de las diferentes armonías que está utilizando tal encantamiento:

> Pues es el alma irracional, no la voluntad o la sabiduría, aquello que es encantado por la música, una forma de magia que no suscita preguntas, cuyo encantamiento es, de hecho, bien recibido, a pesar de no haber sido pedido, a partir de los intérpretes[209].

No obstante, en la tradición más pitagórica, este tipo de música práctica encantatoria es considerada como inferior y no digna del sabio, quien puede hacerse inmune a ella refugiándose en la racionalidad de la música celeste a la que la otra música afecta sólo de forma parcial y a las que el hombre de conocimiento se hace inmune mediante sus prácticas meditativas en la música de las esferas[210].

207Ibid..V. Trat.8.#3.Ed.Cit.p.424.
208Ibid. Libro IV.Trat.8.#1.Ed.Cit.357.
209Ibid. IV. Trat.4.#40.Ed.Cit.p.323.
210Cf.Plotino.Ibid. IV. Trat.4.#43.Ed.Cit.p.325.

Sección 2.4.:Mímesis Cristiana

2.4.1.R*atio et auctoritas*

De suelo neoplatónico surge toda la doctrina mimética musical de los primeros padres de la Iglesia. Con frecuencia encontramos una mezcla de todas las escuelas griegas con elementos de las Escrituras, en la línea iniciada por Filo de Alejandría. Así, Clemente, alejandrino también, adoptó el pasado helenístico reorientándolo hacia las necesidades propias del cristianismo. Al igual que Filo, pensaba que Platón había tomado prestada toda su sabiduría de Moisés y los profetas[211]. Pero el cambio de paternidad con respecto a la doctrina de la armonía de las esferas no afectó de ninguna manera relevante a la constitución interna de la teoría: el universo era una creación melodiosa, un todo ordenado bajo los auspicios del Cristo, un gran concierto armónico en el que se organizaban todos los seres[212]. La doctrina, con modificaciones de detalle, va a ser común a todos los primeros padres de la Iglesia, quienes identifican a Dios con el sistema numérico ideal.

> No dudad en atribuir a Dios cualquier cosa en la que observaseis medida número y orden[213].

La distinción entre música teórica y práctica es total, aún más marcada que en los pitagóricos. Se hacía una división tripartita entre *Música Mundana, Música Humana y Música Instrumental* . La primera es la música de las esferas, la segunda es la que abarca al propio ser del hombre y la tercera es la música práctica que se refiere a cada instrumento[214]. La música de las esferas es la creación de Dios, mientras que la música humana es el canto de los hombres inspirado en las armonías divinas, y debe ajustarse a las alabanzas apropiadas al creador[215]. Girando en esta órbita, San Clemente habla de una música humana basada en una *nueva ley*, queriendo así marcar las distancias con respecto a la música de los griegos y las nociones judaicas sobre la divinidad, pero esta *nueva ley* se caracteriza sobre todo por ser una nueva síntesis de los elementos precedentes. Se presta especial atención a toda la doctrina ética musical, y se construyen *nuevas* alegorías musicales del universo y del humano: la lengua es ahora el salterio de Dios, la lira, es la boca tocada por el Espíritu como si fuera un *plectrum*, el cuerpo es un órgano y sus nervios son cuerdas de las que recibe tensión armónica, alegorías de artesanal belleza que son la versión cristiana detallada de la noción estoica del hombre como instrumento de Dios[216]. Por otro lado, como parte de la arraigada concepción ética de la música y sus efectos, se prohíbe el uso del aulós y la siringa, y la lira sale bien librada gracias a los testimonios bíblicos sobre la práctica del instrumento por el rey David[217].

La concepción ética de la música gozaba de extendida conformidad en todas las culturas del Oriente Medio. Lo peculiar a la concepción cristiana es una tensión entre la adopción de los modelos religiosos judíos y el mantenimiento de una mínima distancia con respecto a ellos que garantizase la propia identidad. Así, con respecto a las prohibiciones instrumentales, la nueva identidad pretende elaborarse a partir de la música vocal, con el canto de salmos e himnos, marcando claramente las distancias con respecto a la participación de música instrumental que se llevaba a cabo en los cultos mistéricos de Asia Menor y Grecia, así como al uso que se hacía del órgano en los ritos judíos[218]. El miedo a judaizarse no era menor al miedo a lo pagano griego, y será un tema constante desde los primeros padres de la Iglesia hasta Santo Tomás. Curiosamente, la pretendida judaización es un fantasma, un prejuicio que tenía su fundamento en otra parte, pues la Sinagoga había prohibido el uso de toda música instrumental sin excepción como expresión de dolor tras la destrucción del templo[219]. Según Werner, los motivos para la prohibición instrumental tanto en el

---

211Cf.Schueller.Ibid.Ed.Cit.p. 215.

212Cf. Ibid.

213San Agustín. *De Libero arbitrio.* II. 20,54.En María Bettetini. *Introduzione ad Ordine,Musica,Belleza d'Aurelio Agostino*.Rusconi.Milano. 1992.p.p.xxv-xxvi.

214Cf.Boecio.*De Institutione Musica*.University Microfilms International. Ann Arbor, Michigan.1977.p.44.

215Cf.Scchueller.Ibid.Ed.Cit.p. p. 215-216.

216Ibid. Ed.Cit.p.217.

217Ibid.

218Cf. Eric Werner. *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millenium*. Columbia University Press and Dennis Dobson. New York and London. 1959. p. 317.

219Ibid. Ed.Cit.p 318.

judaísmo como en el cristianismo hay que buscarlos en la gran atracción que la colorista música del helenismo era capaz de ejercer en las masas, y que era sentida como una amenaza, en cuanto que distorsionaba las prácticas o podía conducir a la apostasía, para las respectivas religiones[220]. El conflicto entre el helenismo por un lado y el judaísmo y el cristianismo por otro es una variación del conflicto entre apolinismo y dionisismo, en un contexto nuevo en el que el dionisismo se contrapone no al carácter chamánico del apolinismo pitagórico, ni al apolinismo crítico de Eurípides, sino a un apolinismo de asamblea, en el que la individuación es un colectivo: Sinagoga o Iglesia, que rechaza cualquier principio de posesión, individual o colectivo, por parte de la divinidad, a favor de un principio mimético participativo colectivo minuciosamente organizado.

La concepción ética llevó las *Escrituras* al nivel de modelo rítmico para todos los cantos: nada en Ellas había sido puesto al azar, todo manifestaba el orden de los cielos y la labor de la Iglesia era hacer el orden patente y fomentar su práctica entre los fieles. Para San Ambrosio, el canto de la salmodia es un vehículo para la unidad entre todos los individuos que integran la Iglesia y sirve como puente entre la vida pública y la privada[221]. Los textos preferidos fueron los de los Salmos, considerados por los Padres como expresión de prudencia, autocontrol, nobleza, exactitud de justicia y medida de paciencia[222]. También hay que decir que suponían un peligro menor al no estar redactados ni en griego ni en latín. Pero las precauciones fueron inútiles, el vigor musical helenístico encontró su camino en formas mistéricas que no se encontraban tan lejos de las prácticas cristianas primitivas como los Padres pretendían: un himno a Helios-Mitra acabó por transformarse en el Kyrie Eleison de la Misa; un himno a Némesis del cretense Mesomedes siguió el mismo destino, y hay algunos ejemplos más que ilustran lo que tuvo que ser un fenómeno de alcance generalizado[223]. Según Werner, la Iglesia acabó por ceder en la práctica a tan impetuosa invasión musical, cuando no elaborando formas de sincretismo religioso en las que el pasado entero de los misterios fue plenamente asimilado, como parecen probar los numerosos mosaicos y pinturas en los que Cristo es identificado con Orfeo y David, o la transformación de lugares de culto profano en culto cristiano, como la construcción de Santa Sofía sobre un templo de Atenea[224].

El miedo al poder del éxtasis posesivo de la música se observa en un conocido pasaje de San Agustín:

> Más tenazmente me enredaron y subyugaron los deleites del oído; pero me desataste y me liberaste. Ahora, respecto a los sonidos que están animados por tus palabras, cuando se cantan con voz suave y artificiosa, lo confieso, accedo un poco, no ciertamente para adherirme a ellos, sino para levantarme cuando quiera[225].

Pero ¿qué es exactamente lo que se teme? El exceso de individualidad, que en su forma más agresiva se puede identificar con la soberbia. Se teme el endiosamiento que presupone la soberbia:

> El amor a la actividad en general, que distancia con respecto a la verdad, surge de la soberbia. Con este vicio, el alma ha preferido imitar a Dios en lugar de servirlo[226]

Si la música representa el orden del universo, si se confunde con los números ideales, conocer la música es conocer la obra de Dios y , hasta cierto punto, participar de sus planes. En este proceso de conocimiento el alma del hombre, al dejarse llevar por el orden musical, lo imita, se identifica con él, es decir, se entusiasma, y ahí surge el problema para San Agustín, que al abandonarse el hombre al entusiasmo comete el pecado de identificación que tradicionalmente era imputado a Lucifer. Para San Agustín la jerarquía establece un abismo insalvable: Dios está en su lugar y el hombre en el que le es propio, como siervo. La imitación por

---

220Ibid.Ed.Cit. p. 329.-337.

221Cf.Schueller.Ibid.Ed. cit. p. 233.

222Ibid. Ed.Cit.p. 223.

223Cf. Werner.Ibid. Ed.cit. p. 336.

224Ibid. Por otro lado, esta tendencia a edificar los lugares sagrados nuevos sobre las ruinas o cenizas de los antiguos se puede comprobar con el estudio de cualquiera de los lugares sagrados del planeta.

225San Agustín.*Confesiones.*10.XXXIII.Ed.Bruguera. Barcelona.1984. p.p. 296-297.

226San Agustín. *De Musica VI* .13.40.En Aurelio Agostino:Ordine, Musica,Belleza. Sellección de los libros IV y VI de De Musica.Rusconi. Milano.1992.p.257.

posesión está prohibida, si bien la imitación participativa, ahora reorientada de manera servil, es concebida como la relación apropiada. El vehículo lo establece el ritmo, y el ritmo en el sentido agustiniano, es decir el número-orden:

> Nada se pierde porque indaguemos con más diligencia. De hecho, o no encontramos en ellos superiores al alma humana, o confirmaremos que los ritmos del juicio son los mejores que se dan en el alma, y se evidenciará que estos son en el ama los más perfectos[227]

San Agustín establece toda una jerarquía de ritmos: presentes, de la memoria, progresivos, ritmos del juicio, que permiten la abstracta relación hombre-Dios sin que la nueva teoría ética de la servidumbre se vea comprometida. Claro que la comprensión intelectual de tan compleja rítmica universal limitaría el acceso a Dios a unos pocos capaces de realizar unas cuantas operaciones intelectuales, lo que negaría directamente el mensaje del Cristo del acceso directo al Padre y sus dos mandamientos de la Nueva Ley, por lo que San Agustín tiene buen cuidado de dejar abierta una vía más directa, una vía del corazón capaz de incluir la rítmica intelectual.

> ¿Por qué piensas que hablo demasiado largo sobre ello cuando las Sagradas Escrituras, con tantos libros llenos de gran autoridad y santidad, no nos enseñan otra cosa que amar al Señor Nuestro Dios con todo el corazón, con toda el alma y con toda la mente y de amar a nuestro prójimo como a nosotros mismos? Si reportamos a este fin todos los movimientos de las acciones humanas y los ritmos, sin duda seremos purificados[228].

El amor es ya la euritmia, y nos purifica, en un sentido análogo al aristotélico en el que la pasión se neutraliza, pero con la diferencia de que la neutralización es ahora la exclusiva aniquilación de la soberbia. La soberbia nos descentra y nos aleja de la tranquila participación en la divinidad interior, mientras que el amor a Dios y al prójimo son actividades internas que se ajustan a la eurritmia, y constituyen una escala segura hacia la divinidad[229].

Los principios miméticos en San Agustín son semejantes a los pitagóricos en cuanto a la continuidad armónica entre las diferentes esferas (o casi continuidad) en cuanto al hecho de que el orden divino sonoro opera en nuestro mundo. Como expresará claramente un poco más tarde Boecio en su tratado musical:

> Pues cuando comparamos aquello que está coherente y armoniosamente unido dentro de nuestro propio ser con aquello que está coherente y armoniosamente unido en el sonido - es decir, aquello que nos da placer - entonces llegamos a reconocer que nosotros mismos estamos unidos de acuerdo con el mismo principio de similitud[230].

Hay continuidad entre el sonido objetivo, derivado de las proporciones, y las proporciones que nos forman a nosotros, el macrocosmos se continúa en el microcosmos y esto queda patente a través de la música.Claro que habría que destacar una importante salvedad entre la concepción del pitagórico y la del cristiano: que la participación de lo humano en lo mundano-divino que se expresa en el sonido se halla filtrada por el principio de servidumbre, o si se prefiere, por un principio de impuesta autoridad, en la concepción de San Agustín. Se trata entonces más de una continuidad teórica que práctica, pues la Iglesia se erige a sí misma como único nudo legítimo para la ligadura del mundo de las esferas con el de la sociedad humana. Ésta diferencia específica del cristianismo con respecto a la Antigüedad clásica se va a fundamentar en el grado de objetivación alcanzado por los números ideales, que ahora se identifican con la Escritura, la Ley y la auctoritas, a la manera judaica, lo que resulta en una nueva mímesis en la que el vuelo chamánico ha sido restringido a alguna vuelta visionaria bajo las cúpulas filtradoras y protectoras de la Iglesia. Para San Agustín se trata de encontrar un equilibrio entre el principio pitagórico y la jerarquía de seres divinos y humanos que exige una Iglesia organizada, equilibrio que se expresa perfectamente en la fórmula que Maria

---

227San Agustín. Ibid.VI.9.23.Ed.Cit.p.243.

228San Agustín.Ibid.VI 14.43.Ed.Cit.p.259.

229Cf. San Agustín.Ibid.VI.14.46.Ed.Cit.261.

230Boecio. Ibid.Ed.Cit.p.33.

Bettetini ha aplicado a la concepción musical de San Agustín: *Ratio et auctoritas*[231]. Los dos términos acaban entrecruzando sus campos semánticos y se hacen intercambiables, pues la razón es la razón de la autoridad, y la autoridad es la autoridad de la razón, el conjunto de las verdaderas proporciones que dicen la verdadera naturaleza del mundo. En un texto del agustiniano Escoto Erígena del siglo X encontramos perfectamente expresada esta actitud de validación que dominó en la Iglesia medieval:

> Creo que todo lo que has dicho está de acuerdo con la razón y puede ser verificado por la autoridad[232].

231Cf. Maria Bettetini. *Introduzione a Ordine, Musica, Bellezza; de Aurelio Agostino.* Ed.Cit. p. XXXII-XXXIII.

232Escoto Erígena. *Periphyseon.* Libro V.938B (De Division of.Nature.). Bellartin and Dumbarton Oaks. Montreal and Washington.1987.p.615.

Sección 2.4:Mímesis cristiana.

2.4.2.Imitación del Artífice divino.

El doble pilar sobre el que se levanta la poética musical religiosa del Occidente cristiano está constituido por la obra de San Agustín y la de Boecio. sobre esta estructura edificó Santo Tomás de Aquino su concepción de la música, y en particular, la noción de mímesis, que siguió siendo una cuestión de debate teológico de máximo interés.

Para Santo Tomás, de forma análoga a lo que planteaban los primeros padres de la Iglesia, la música es el arte más íntimamente y específicamente relacionado con lo estético y con el placer[233]. Y lo estético es una cuestión de ordenación de proporciones, de forma que integra las partes en un todo.

> El arte, en efecto, no parece ser otra cosa que una cierta ordenación de la razón que dicta cómo los actos humanos han de llegar por determinados medios al fin debido[234].

Opinión que supone la permanencia de su poética en la órbita de la mímesis tercera (M3) aristotélica. Santo Tomás adopta el punto de vista clásico de la armonía como proporción, asunto que ya hemos visto en San Agustín, punto de vista mantenido disciplinadamente por todos los teólogos de la Iglesia medieval. Escoto Erígena repitió con claridad una variación nueva sobre el viejo tema pitagórico.

> No son los diferentes sonidos producidos, como por ejemplo con los tubos del órgano o las cuerdas de la lira o los agujeros de la flauta, (que desde el momento en que son perceptibles a los sentidos pueden ser contemplados como teniendo una existencia en la naturaleza) los que producen la dulzura de la armonía, sino las proporciones de los sonidos y las proporcionalidades entre ellos, cuya relación es recibida tan sólo dentro de la mente, y apreciada por el sentido interior. Y estas proporciones y proporcionalidades de sonido sensible, y estas voces, son propiamente dichas -pues no sólo el sentido corporal no queda afectado por ellas, sino que pertenece de hecho al ámbito de las altas facultades de la mente racional su contemplación -cosas que transcienden la naturaleza[235].

Continuando con tan larga tradición Santo Tomás afirma que la belleza está relacionada con el conocimiento, y puesto que el conocimiento procede por imágenes y las imágenes están relacionadas con las formas, la belleza, propiamente, implica la noción de causa formal[236]. La música humana procede entonces por imitación de las proporciones para causar la belleza.Y en particular el arte musical imita a la naturaleza tal como ha quedado reducida por los números ideales que determinan las proporciones del universo. En este sentido, el aristotelismo imperante tiene un elemento platónico fundamental:la creencia en ciertas proporciones como claves del mundo visible e invisible. Hay una continuidad del principio racional en todos los ámbitos del mundo y la vida, y la continuidad es posible porque se concibe todo el mundo visible como si estuviera formado a partir de los arquetipos numéricos[237]. Esta es precisamente la garantía fundamentadora que ofrece un Dios único. Lo que Santo Tomás está diciendo, como ocurría en Aristóteles, implica que la relación mimética que se da entre poeta y naturaleza (la que llamé mímesis uno) se da por la continuidad del principio racional.De hecho:

> Todas las criaturas comparadas con Dios, son como los artificios comparados con el artífice (...) Toda la naturaleza es como un artificio del arte divino[238].

233Cf.Umberto Eco. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1988. p. 130-131.

234Sto. Tomás.*Comentario a los libros de "Los analíticos posteriores" de Aristóteles.Proemio*.#2652.B.A.C.Madrid.1979.p.695.

235Escoto Erígena. *Periphyseon*.Libro V.966A.Ed.Cit.p.648.

236Cf. Sto. Tomás. *Summa Teológica*. I.Cuestión 4.Artículo 4.#2289.B.A.C. Madrid.1979.p.497.

237Cf.Escoto Erígena.Ibid.V.966D.Ed.Cit.p.648. La continuidad es simbólica (lo visible es símbolo de lo invisible como dirá Erígena.Ibid.V.866A.), el abismo entre los mundos chamánicos se sigue haciendo cada vez mayor.

238Sto.Tomás. Summa *Contra Gentiles*.Capt.100.#2096.B.A.C.Ed.Cit.p.407.

La obra de la naturaleza es una obra de la inteligencia[239], así, el poeta, cuando compone mediante el conocimiento de las proporciones, está imitando las operaciones que sigue la naturaleza en la composición de los seres naturales. El poeta es un demiurgo menor, pero demiurgo en la medida en la que participa de la esencia divina[240], en cuanto que *recibe en parte* la capacidad creativa de Dios. Todo ocupa su lugar dentro del esquema ordenado del universo, y junto a la causa formal de la belleza, Santo Tomás, al igual que Aristóteles introduce una causa final responsable de todo orden, una causa final que supone la identificación en última instancia de la belleza con la perfección. En efecto, según Santo Tomás todo está ordenado hacia un sólo fin, que es Dios, y todo tiende a Dios debido a que Él es el bien supremo (y lo bello supremo), y en el proceso tendencial, las cosas se asemejan a Dios por el hecho mismo de adquirir su bondad[241]. Lo bueno y lo bello tienen la misma referencia, a pesar de que varían en sus significados: mientras que lo bueno es lo que todos los seres quieren, el lugar donde descansan los apetitos, lo bello es también el lugar donde descansan los apetitos pero a través de la contemplación o el conocimiento[242]. Aquí hay una significativa distancia con respecto a Aristóteles, quien había declarado que lo bello y lo bueno no son la misma cosa, pues mientras que lo último es siempre algo práctico, está orientado a un fin, lo bello carece de movimiento[243]. La semejanza es comprendida en términos platónicos, aunque con el filtro agustiniano que abre el abismo entre Dios y su criatura.Santo Tomás explica así la semejanza de la que habla:

> La semejanza que está cifrada en que dos seres participan algo uno, o que el uno tenga una aptitud para el otro, en virtud de la cual el entendimiento puede venir en conocimiento de uno por el otro, disminuye la distancia, pero no la semejanza que se cifra en la cifra en la conveniencia de proporciones o relaciones, pues tal género de semejanza se encuentra lo mismo en los que distan mucho que en los que distan poco: no es mayor la semejanza que se da entre dos y uno, y seis y tres, que la que se da entre dos y uno, y cien y cincuenta.Por tanto, la infinita distancia que se da entre la creatura y Dios, no impide la semejanza mencionada[244].

De esta forma se explican las semejanzas con una analogía que permite comprender lo común a pesar de la infinita distancia.El humano ha perdido todo lugar de privilegio que chamanes los chamanes más antiguos, o los pitagóricos, o incluso los filósofos clásicos, le asignaran en el gran drama cósmico. En el escrito del pitagórico Teón de Esmirna el humano era la unidad en la séptima Tetraktys[245], ahora no es nada es un número cualquiera alejadísimo de Dios, eso sí, con el dudoso privilegio de estar en proporción simple con Él.

En este continuo numérico, las composiciones musicales son especialmente capaces de reproducir las formas de lo bello, en cuanto que su dependencia con repecto a lo material es mínima, poseen una belleza inteligible en el sentido más matemático, y toda percepción de las proporciones correctas, como se deriva de los planteamientos aristotélicos de *De Anima*, no hacen sino confirmar mediante el deleite la actualización en los sentidos de las potencias cognitivas.

Asimismo, la música práctica medieval se desarrolló a partir de la estructura teórica establecida por San Agustín y Boecio. El concepto de imitación es directamente responsable del concepto musical del *organum* en los siglos noveno y décimo. El *organum* es la combinación de dos voces -organizadas a partir de leyes fundamentadas en el tetracordo clásico y en la teoría armónica de boecio (pitagórica)- cuyas secciones finales pueden encontrar sus conclusiones teóricas en varios lugares diferentes. En todos los tratados medievales se observa un extremo cuidado por definir con precisión las reglas teóricas de los sistemas de órganum[246] muy en consonancia con las nociones de la belleza como ratio y forma apuntadas por Santo

---

239Cf.Sto.Tomás. *Comentario a las sentencias de Pedro Abelardo*. Distinción XXXV.B.A.C.Ed.Cit.p.247.

240Como se deduce de lo dicho en *Sobre la potencia*.Cuestión 3.B.A.C.#2216. Ed.Cit.p.p.459-461.

241Cf.Sto.Tomás.*Summa Contra Gentiles*.Capt.17-19.B.A.C.Ed.Cit.p.p.387-390.

242Cf.Sto.Tomás.*Summa Teológica*.I.Cuest.5.Art.4.B.A.C.Ed.Cit.p.p.496-497.

243Cf,Aristóteles. *Metafísica*.1078a.30.s.s.Ed.Cit.p.276.

244Sto.Tomás.*Sobre la verdad*.Cuest.2.Art.11.B.A.C.Ed.Cit.p.285.

245Véase lo dicho más arriba sobre Teón.Capítulo 2.2.2.

246El tratado de Hucbald *De harmonia institutione*, el tratado parisiense *De organo* o el tratado de Colonia del mismo nombre son una buena prueba de ello. El examen de estos documentos revela antes que nada una preocupación sistemática con respecto a la forma de la pieza musical en la que se va a basar todo el arte contrapuntístico occidental, arte del que surgirán todas las formas

Tomás y su predecesores. La mímesis de los números ideales se organiza ahora como sistema de cálculo para las composiciones específicas de la música religiosa, alcanzando a la par de su coherencia interna sistémica un grado de autonomía que le va a permitir organizarse como ciencia independiente. La imitación va a funcionar como principio compositivo básico en la organización del material sonoro en grandes unidades arquitectónicas: así en el *organum, el discanto simple, el conductus, la copula, el hocetus, la cláusula y el motete.* Bien es cierto que de forma consciente la mímesis puede ser trazada como tal principio ya en la poesía más arcaica clásica -de lo que el hexámetro y toda la prosodia son un ejemplo (y de lo que el fragmento traído más arriba de la *Pítica* de Píndaro lo es también)- y que, en diversos grados, la mímesis es responsable de las formas de la Antigüedad así como de las primeras formas musicales que cristalizan en los ritos de las Iglesias cristianas[247], tanto como del primer *organum*, pero el grado de complejidad de la imitación en las formas polifónicas[248] supone un cambio cualitativo. Durante el siglo XIII, Leonin y Perotin, partiendo de estructuras de voces al unísono, inician un proceso de introducción de diferencias musicales, inician la construcción de un edificio polifónico que produce la expansión del universo armónico. La imitación polifónica crea, de hecho, una comprensión nueva del mundo musical, comienza a pensarse poco a poco en términos de verticalidad sonora tanto como en términos secuenciales. Los cambios tímbricos que produce esta armonía nueva hablan de una naturaleza compleja, más de lo que se imaginaba, aunque sigue siendo posible comprenderla en términos de los planteamientos miméticos, que siguen siendo centrales como aglutinantes de toda labor compositiva. En este momento la música ve potenciado todo su arsenal técnico de composición, e inicia una andadura de complejidad creciente hasta nuestros días, dinamismo que contrasta con la estática actitud de los diez siglos precedentes. Los modelos ya no son los modos -a pesar de que en un nivel más básico siguen siendo la estructura subyacente a toda mímesis- sino los motivos temáticos en los que se apoya el edificio polifónico y todas las formas musicales (Véase el fragmento musical al final de esta sección, figura 12). Los modelos, o motivos, o temas, o tenores, pasan a ser las unidades analíticas de toda música. Dichos tenores, sean los obtenidos a partir de un texto sagrado, o por los procedimientos del motete isorrítmico del Ars Nova[249], serán a partir de entonces el pilar conceptual de la música occidental, y la base que utiliza el compositor para la unificación de la obra; hasta la serie schoenbergiana puede ser pensada como un tenor, no modal ni tonal, un tenor que utiliza una combinación estructural específica de la gama cromática.

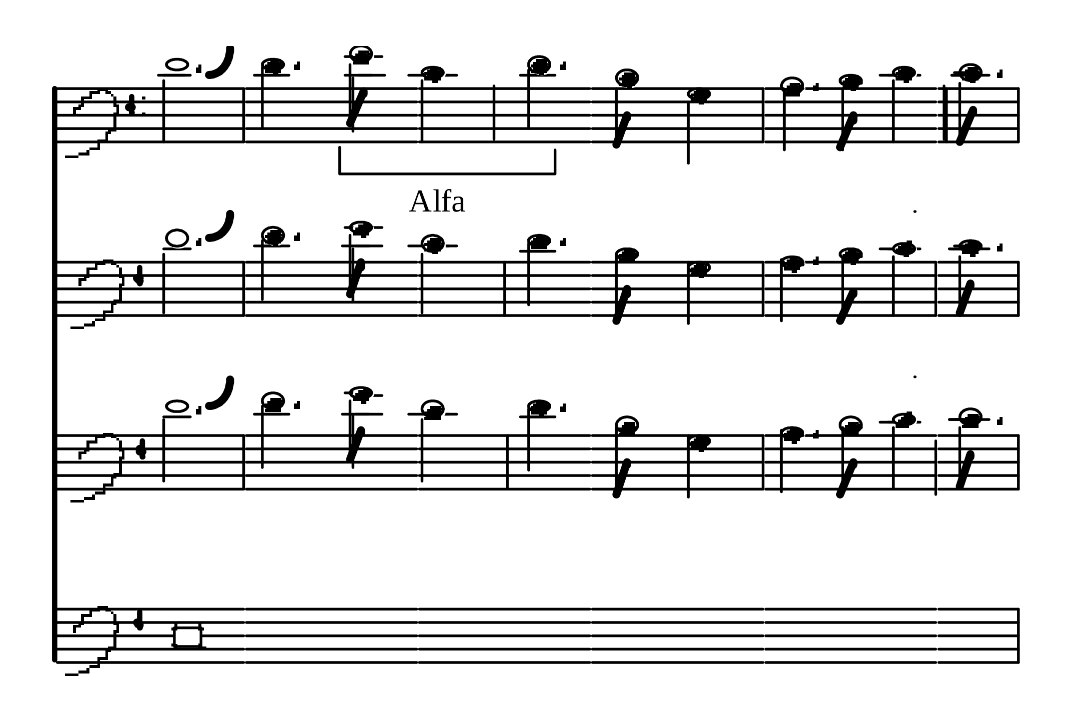
polifónicas, canción, motete, canon en el siglo XIII. Véase el estudio de Hugo Riemann *Organum in the 9th and 10th Centuries* en *History of Music Theory*. University of Nebraska Press. Lincoln 1962. p.p. 11-37.

247Desde la organización del oficio de San Benedicto al principio del siglo quinto, a la estructuración de los cantos que hace San Gregorio en el sexto. Véase Jeremy Yudkin *Music in Medieval Europe*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey. 1989.

248Polifonía que no se practicaba en la Antigüedad clásica, o en todo caso - pues los *Problemas Aristotélicos* parecen demostrar que los acompañamientos de octava cuarta y quinta no eran inusuales en la citarodia- no con la complejidad con la que se practicará a partir del siglo XIV.

249Arte Musical francés del siglo XIV cuyo representante principal es Philippe de Vitry. El motete isorrítmico es la extensión de los principios de la métrica tradicional a las alturas sonoras. En un tenor isorítmico se distingue entre talea, o segmento rítmico, y color, o segmento melódico, es decir un conjunto fijo de alturas en un orden determinado. Las taleas del Ars Nova son más largas y complejas que las del período precedente; además, más de una talea podía ser utilizada por pieza, y talea y color podían encabalgar en diferentes maneras sin necesidad de que sus finales coincidiesen (Cf. Jeremy Yudkin. Ed.Cit cit. p. 463.).

Fragmento polifónico[250]



Perotin.Sederunt.Gradual.Organum Quadruplum.

Alfa es el segmento rítmico que servirá,
a partir de variaciones, es decir,
imitaciones, para desarrollar la
pieza polifónicamente.

Figura 12.

250Perotin:*Sederunt.Gradual.Organum Quadruplum*.Norton Anthology of Western Music.W.W.Norton and Co.NewYork and London.1980.Vol.I.p.56.

Sección 2.5:Síntesis Mimética clásico-cristiana

2.5.1.La mímesis alquímica de los trovadores.

La relación mimética arte-naturaleza alcanza una nueva configuración teórica a partir de la praxis trovadoresca de los siglos XII y XIII. La relación ahora se va a fundamentar en el amor, en una forma de amor desconocida hasta la fecha en Occidente.Podemos encontrar precedentes en Safo de Lesbos:

> Algunos piensan que es la flota, o la caballería o la infantería, la visión más bella en el mundo; mas yo digo que es aquello que uno ama[251].

Pero aunque estos versos sean quizá el primer ejemplo de la belleza como sentimiento amoroso, la idea alcanza una configuración única en el momento histórico de los trovadores. En las obras musicales de los poetas de amor cortés asistimos a la fundación del culto amoroso que hace de la mujer centro de la creación. Se trata de un amor razonador y proporcionado, más una tendencia de la razón hacia lo bueno y bello -en sus acepciones más neoplatónicas- que un impulso sexual[252]. En las obras de Blondel, Gautier d'Epinal, Gillebert de Berneville y tantos otros, se proclama el sufrimiento amoroso como fuente de toda bondad y virtud en un tono que disuelve la barrera entre lo sagrado y lo profano, o si se prefiere, que sacraliza a la dama y con ella resacraliza toda la existencia, si bien en una síntesis nueva. Los cantos a *Notre Dame* se convierten en un canto general a la dama como símbolo, a la *puerta del cielo* que es lo femenino[253] ante la que el poeta entona el conjuro del verso. La dama es símbolo de la naturaleza entera, que se comprende como un *Eterno Femenino* en el que el poeta busca su propia imagen y se interroga[254].

> ¿Qué puede haber en este mundo que pueda darse a un hombre más placentero que el amor de una mujer deseable?[255].

El precedente más directo de este sentimiento se encuentra en Europa en la obra de los poetas arábigo-andaluces, y con particular énfasis hay que destacar el tratado poético de filosofía amorosa del cordobés Ibn Hazm, quien a principios del siglo XI sembraba así el terreno para los trovadores:

> Yo que he gustado los más diversos placeres y he alcanzado las más diversas fortunas, digo que ni el favor del sultán, ni las ventajas del dinero, ni el ser algo tras no ser nada, ni el retorno después de una larga expatriación, ni la seguridad después del temor y de la falta de todo refugio tienen sobre el alma la misma influencia que la unión amorosa, sobre todo si la han precedido largos desabrimientos y ásperos desdenes que han encendido la pasión, alimentando la llama del deseo y atizado la hoguera de la esperanza[256].

El arte de los trovadores, como ha señalado Méla, es un arte análogo al de la alquimia en el que las materias se transmutan unas en otras con una abolición total de las fronteras entre arte y naturaleza, ambos trabajan en una misma dirección:

251Safo.*Fragmento 16*. En *Greek Lyric Poetry*. Edited by M.L.West.Oxford University Press. Oxford and New York.1994.p.37.

252Cf. Pierre Aubry. *Trouvéres et Troubadours*. Georg Olms Verlag. Hildesheim and New York 1981. p. 98.

253Verso éste Gautier de Coinci. Citado por Aubry en la Ed. cit. p. 115

254Cf. Charles Mela. *Le Beau Tronné. Etudes de theorie et de critique litteraires sur l'art des trouveurs au Mogen Age*. Paradigme Ed. Caen 1993 p. 214, en ensayo: *Le Miroir Perrilleux on l'alchimie de la Rose.*

255Andrea Capellanus. *De Amore*. Libro II. Capt.6.p.239. Duckworth. London 1982.

256Ibn Hazm de Córdoba. *El collar de la paloma*. Alianza Editorial. Madrid 1985.p.p.181-182.

> Con la complicidad de la lengua, el poeta sugiere que su arte se parece más a los poderes de la Naturaleza que lo que el *topos* del arte mimético deja suponer, pues su arte es un arte de otro orden, propiamente alquímico, ya que implica la verdad.[257]

Bajo el pretexto de haber encontrado las palabras que pintan los ojos de la amada, el poeta la recrea, la inventa en un juego de reflejos que hace imposible decidir cúal es el original, pues arte y naturaleza son la transmutación de una misma sustancia. Tanto la rosa como la dama son los símbolos de esta alquimia, intercambiables entre sí, metáforas y metonimias del proceso de generación y destrucción en el que se encuentra el mundo. Al contemplarlas se hace imposible detener los ojos en un límite, pues su belleza es creciente e inagotable[258] -como canta el poeta cordobés- lo que presupone una experiencia extática de disolución de la personalidad en una personalidad de alcance mayor.

Es preciso destacar el hecho de que con los trovadores se establecen los precedentes de un proceso que culminará a principios del siglo XVII en el que se va a invertir la relación mimética del arte y la naturaleza. En la obra de los trovadores comienza a ser patente que es el arte el creador de lo natural y que sólo desde el arte puede comprenderse. El poeta se descubre a sí mismo en el proceso creativo, se encuentra inventando los ojos de su dama, su propio espejo. Como dice el enigma: *no soy casi nada y soy todas las cosas*[259], es el espejo doble de Narciso que la dama tiende al poeta ofreciéndole una nueva visión sobre el mundo y sí mismo. La belleza de la dama es la pulcritud del espejo que permite el reflejo, y con el reflejo, el dardo que acaba con la imagen propia propiciando el renacimiento en lo otro, en la naturaleza general que representa la dama. La comprensión de la alquimia conduce a la inmortalidad, Isis-naturaleza queda desvelada como un proceso de cambio continuo de perpetua destrucción y nacimiento, y lo primero que sufre el proceso de cambio es el yo del poeta, quien muere a su propio ser para renacer en el ser sublimado que proyecta sobre su amada.

La mímesis alquímica de los trovadores puede ser comprendida como un impulso hacia lo inexistente, algo así como la voluntad girada sobre sí misma en un acto autoconstitutivo. Es un proceso de expresión de lo que queda fuera del yo con el afán de apropiarlo en una operación constitutiva de un *yo* de más alcance. La dama del trovador es la dama ausente por excelencia que vive en su corazón y crece con un verbo que manifiesta la clara voluntad de crecer. El trovador encuentra en sí mismo eso que busca y lo recrea, lo hace florecer en su deseo:

Quiero aquello que no puedo tener[260]

es decir, quiero mi propio afán de querer. Las reminiscencias del *Banquete* platónico son claras, aunque hay elementos nuevos. El amor se plantea por un lado como un deseo de lo que nos falta, tal como Aristófanes lo presenta en el *Banquete* y es también un amor que se conjuga con el deseo de lo idéntico que se daba en las exposiciones de Fedro y Pausanias[261], pero la fusión de lo idéntico y lo distinto al poeta se da ahora en la figura de la dama. El amor trovadoresco no es en absoluto homosexual y, de hecho, la mímesis alquímica que desarrolla se da por la fusión de opuestos: la dama es espejo y lugar de transmutación, al imitar su ser se recrean todas las cosas. Además de esto hay otra diferencia radical: el amor de los trovadores no aspira a la posesión de la amada para siempre, como Diotima de Mantinea cuenta a Sócrates que hace siempre el amor[262], sino que por el contrario el trovador renuncia a tener la amada para convertirla ya en otra cosa, en el motor de una transformación interna. El poeta quiere lo que no puede tener porque lo que persigue no es algo que pueda tenerse, no es un objeto, sino su propio deseo de llegar a ser todas las cosas. Se ama lo que no se tiene porque se aspira a no ser ya uno mismo, sino una continuidad con todo lo demás, continuidad que se pretende a partir de la identificación con la fuerza transformadora de las cosas: el amor.

257Charles Méla.*Le Miroir Perilleux ou l'Alchimie de la Rose*.Ed.Cit.p. 212.

258Cf. Ibn Hazm.Ibid.Ed.cit.p.190.

259Cf. Méla.Ibid.Ed.Cit.p. 217.

260Guillaume IX de Poitiers. Chanson VII. *En Aimer son Désir: L'Amour Courtois.*En Charles Mela.Ed. Cit. p. 258.

261Por la defensa del Eros homosexual.

262Cf.Platón.*Banquete*.204D - 205A.*Collected Dialogues*. Ed.Cit.p.p.556-557.

Tanto tengo mi corazón lleno de alegría que todo cambia ante mis ojos de naturaleza[263]

Pero también se notan en la mímesis alquímica elementos de la filosofía tantra, que muy probablemente llegaran hasta los trovadores a través del catarismo -relaciones que han sido investigadas por Falvy[264]- o simplemente por el contacto de las cortes del Sur de Francia con el mundo musulmán peninsular.

La filosofía amorosa de los poetas andaluces ha sido inscrita dentro del llamado *amor Bagdadí*[265], el que sin duda parece ser una variante del Oriente Medio sobre la escuela filosófica hindú (y tibetana) del tantra. El tantra es una disciplina espiritual que cuenta con una doctrina y una práctica milenarias encaminadas a la unión con la divinidad basadas en el *kalachakra yoga*. Las prácticas pretenden la experiencia de la no dualidad esencial del ser humano, la experiencia de la Shakti mediante el despertar de las energías psíquicas llamadas Kundalini, para lo que se ponen en funcionamiento diversas formas de energía física del individuo, incluídas las sexuales, con el fin de redirigirlas en un proceso de meditación. Durante este proceso se producen transformaciones alucinatorias del participante capaces de modificar de manera más o menos permanente su conducta cotidiana[266]. En las prácticas de tantra el ego es sentido como una ilusión, *maya*, que es superada por la comprensión del tejido de la realidad. Se trata de un proceso de reabsorción en un principio superior transpersonal, semejante al de la experiencia chamánica. La iniciación de la que Diotima habla en el Banquete, en la que se procede a una progresiva universalización-abstracción del sentimiento de la belleza, está en esta línea[267]. El tantra mantiene la faceta apolínea junto a una buena dosis de dionisismo. Para el practicante masculino la divinidad por la que pretende ser poseído es femenina, es el principio femenino de la naturaleza que experimenta a través de su Gurú, quien tiene que ser del sexo opuesto y con quien mantiene relaciones místico-sexuales, llevando a cabo una adoración de todo lo femenino que mantiene un tono bastante similar al que se observa en el *amor bagdadí*: el acólito canta y reza a su diosa con las misma palabras que el poeta celebra a su amada[268], y con el mismo propósito de unirse con ella y diluir su propia identidad.

¿Cuál es entonces la diferencia específica de la síntesis alquímica alcanzada por los trovadores con respecto al Tantra? Una mayor presencia apolínea en la música trovadoresca, que se traduce en la mayor importancia del yo histórico de los trovadores, así como una mayor personalización histórica del principio femenino, es decir, una mayor relevancia de la dama específica y de su única personalidad. La participación así reconoce lo divino en lo particular, lo que años más tarde dará lugar al canto con nombre humano propio: Laura en Petrarca, Beatriz en Dante o Camila en Garcilaso. En el trovadorismo el poeta es más consciente de la mujer a través de la que experimenta el principio de mímesis alquímica, mientras que en el tantrismo, desde un primer momento se trata con la Shakti, la divinidad femenina más general sin resquicios para la mujer individual o para el hombre individual. Por otro lado, la práctica sexual del tantra queda sublimada en el trovadorismo y la mímesis alquímica que produce el amor es tan sólo experimentada en un nivel intelectual, por contraposicón con las prácticas físicas del Tantra. El episodio de Francesca en la Divina Comedia es de hecho una declaración explícita sobre los límites del amor cortés. Paolo y Francesca- como nos cuenta Dante en el canto V-, leyendo sobre cómo el amor hirió a Lanzarote, cruzan el umbral de lo literario y completan el deseo, quedando aprisionados eternamente en el infierno de una pasión sin descanso y sin finalidad[269]. Pero quizá la diferencia mayor viene dada por el carácter poético-musical radical del

---

263Bernard de Ventadour. V.1-4. En Charles Mela: *Aimer son Désir*.Ed.Cit. p. 261.

264Según Zoltan Falvy hay evidencias de los vínculos cercanos entre trovadores y cátaros, y ambas ideologías fueron perseguidas por la Iglesia, que con la espada del Papa Inocencio III mató 20.000 cátaros en Bezier dispersando así el movimiento trovadoresco. Véase Zoltan Falby *Medieval Heresies and the Troubadours* en *Mediterranean culture and Troubadour Music*. Akademiai Kiadó. Budapest 1986. p. 46 y s.s.

265Cf.José Ortega y Gasset. *Prólogo al Collar de la Paloma*. En Ed.cit. del libro de Ibn Hazm.p.26.

266Hay un excelente estudio de Heinrich Zimmer, *The significance of the tantric Yoga*. En *Spiritual Disciplines.* Princeton University Press. Princeton 1985.p.p.3-58. Otro texto interesante es *The practice of the Kalachakra* de Glenn H. Mullin, Snow Lion Publications, Ithaca, New York 1991. En este libro se incluyen textos del Kalachakra Tantra.

267Véase Platón, *El Banquete* 210A-212A.

268Platón nos da una magnífica descripición del delirio que produce el sentimiento del amor o la popsesión afrodítica en *Fedro* 250E-252B, que concuerda perfectamente con los éxtasis del *amor bagdadí*.

269La frontera que lleva de la *perfección* del amor cortés, sublimación del tantrismo, a la desaprobación cristiana las practicas sexuales es ténue. Dante nos dice: *Cuántos dulces pensamientos, cuántos deseos llevaron a estos al doloroso trance!* (Divina Comedia. Canto V. versos 113-114.*Obras Completas de Dante Aligheri* B.A.C. Madrid. 1980.p.45.), dando a entender la

trovadorismo frente a las prácticas del tantra. La recreación no sólo de la dama sino de todo su entorno, del mundo en el que se mueve, mediante el canto hace al arte demiurgo de la naturaleza. La fuerza capaz de las transmutaciones es el hilo de oro del logos-amor que permite encontrar el orden en el laberinto de la existencia, un logos capaz de convertirse en lo que no es por pura voluntad. El marco alquímico es la propia literatura, el lugar en el que desarrollará sus prácticas mágicas a partir de ahora gran parte de lírica occidental. Con Robert Graves podríamos decir que la tradición poética occidental está basada en principios mágicos cuyos rudimentos fueron un hermético secreto religioso durante siglos, pero que después, una vez que dichos secretos salieron a la luz y se desacreditaron, se olvidaron sus orígenes.[270] Un vistazo a la producción poético musical de Occidente basta para que esta forma de mímesis -con mayor o menor conocimiento de todas sus implicaciones y sus fuentes históricas- sea tenida por uno de los motores principales estéticos.

---

proximidad del cielo con respecto a la realización espiritual y el infierno del fracaso. El poeta se desvanece después de escuchar el relato de Francesca.

270Cf.Robert Graves. *The Whithe Goddess.* Farrar, Straus and Giroux. New York 1994. p. 17.

Sección 2.5:Síntesis Mimética clásico-cristiana.

2.5.2.Revitalización del ideal griego.

En el Renacimiento se recupera la vieja noción aristotélica de que el arte reproduce a la naturaleza, si bien se insiste ahora en que lo hace de forma libre[271]. Alberti formuló, en el siglo XV una estética clasicista que hacia finales del siglo XVI ya se hallaba bien establecida entre artistas y críticos, y según la cual la naturaleza es el modelo del arte, pero el arte puede superarla aunque sólo sea porque puede seleccionar y elegir lo mejor de lo que ella ofrece[272]. Miguel Angel resume en uno de sus sonetos el aristotelismo platónico imperante:

(...) Pero ese divino Uno, estando en el cielo en su hogar
Da belleza a otros, más a si mismo, automotor;
Así como los martillos no pueden ser hechos sin un martillo,
Todos los otros provienen de ese Uno viviente[273].

A la vez activo y pasivo el Motor Inmovil plasma sus formas en la sustancia del mundo. La distancia agustiniana y tomista que la mímesis alquímica de los trovadorres trastocó con el endiosamiento del deseo, vuelve a abrirse, no obstante, entre la Forma de Formas y el artífice material de la obra:

Dios, en su gracia, no se muestra a mí en ningún lugar,
Mejor que a través de un velo mortal y adorable
Que amaré unicamente por ser su espejo.[274]

El velo de la materia no proporciona a ésta ningún lugar privilegiado, sino como espejo de lo que se encuentra en otra parte. Vuelve la metáfora del espejo, una de las más ubicuas de la poética mundial, pero no sólo para distanciar dos realidades sino para recluir la materia en la tierra de nadie que es su actuación como mera sustancia especular. Se percibe aquí el peso que el tomismo ejerció sobre el aristotelismo hasta reducir la mímesis a un asunto de operaciones formales.

Si prestamos atención a los tratados musicales de Vicentino o Zarlino comprobamos la pervivencia de la mayor parte de los elementos armónicos del pitagorismo, hasta el punto de que todas las demás artes en sus preocupaciones formales repiten la tradicional música de las esferas dentro del ámbito de la música humana lográndose así una síntesis platónica y aristotélica a la vez, aunque siempre es la teoría pitagórica la parte dominante. Toda la reformulación de los principios acústicos y los fundamentos de la música que se dan a partir del *De Musica Tractatus* de Ramos de Pareja[275] contribuye a la creación de la moderna teoría del contrapunto - y por ello al desarrollo de las técnicas de imitación que dan lugar a las formas modernas -, y tal reformulación es genuinamente pitagórica. La distinción de las tres esferas de la música se mantiene en la simplificación medieval que del concepto se hizo entre música teórica y música práctica.Así aparece en el tratado de Vicentino *Antica Musica*, quien ahora va a distinguir también entre música de iglesia, de cámara y popular, según las imitaciones de éstas con repecto a las consonancias (proporciones) sea más estricta o se ajuste más a principios de placer[276].

El pitagorismo también se hace notar en la poesía. Cuando Fray Luis de León canta a los poderes de la música en su *Oda a Francisco Salinas*[277], habla de los mismos números concordes que centraron la

271Cf.Wladislaw Tatarkiewicz. *History of Aesthetics.* Vol. III. Ed. Monton. The Hague. Paris. 1974. p. 16-17.

272Cf.Tatarkiewicz.Ibid.Ed.Cit. p. 328.

273Michelangelo Buonarroti. *Soneto.Poema # 44*. Cuarteto 2. en *Complete Poems and Selected Letters*. Princeton University Press. 1980. p. 28.

274Ibid.*Soneto .Poema #104*. Terceto 2. Ed.Cit.p.76.

275Tratado que data de 1482. Pareja fue maestro en Bolonia y sus ideas musicales fueron muy influyentes en toda Europa. Véase el estudio de Hugo Riemann sobre la consolidación de la teoría contrapuntística en su *History of Music Theory.*Chapter XII. University of Nebraska Press. Lincoln 1962 p.p. 280-329.

276Cf. Vicentino. *Antica Musica*, en *History of Music Theory*. de Hugo Riemann. Op. Cit. p. 327.

277*Oda a Francisco Salinas*, en Fray Luis de León. *Poesías*. Edaf. Madrid 1985. p. 48-50.

reflexión poética de la Antigüedad clásica, y después de San Agustín, y de Boecio, y de tantos otros; son los mismos números que le sirven a Luis de Narvaez para organizar sus *Diferencias* en la vihuela, o a Bruneleschi para sus construcciones arquitectónicas, o a Rafael para conseguir sus prodigiosos equilibrios pictóricos. Se imita la naturaleza, pero la relación con ella del artista es la de una maestra con su discípulo, sin que por ello deje de ser una íntima relación pasional, pues a la vez que el elemento aristotélico que pone el fundamento en el mundo físico natural, se encuentra el ideal platónico trascendiendo a la vez al arte y la naturaleza. Esta única simbiosis la expresó con gran fortuna Garcilaso:

> Camila es ésta que está aquí dormida;
> no puede de otra ser su hermosura;
> la razón está clara y conocida;
> una obra sólo quiso la natura
> hacer como ésta, y rompió luego apriesa
> la estampa do fue hecha tal figura.
> ¿Quién podrá luego de su forma espresa
> el traslado sacar, si la maestra
> misma no basta, y ella lo confiesa?[278]

El poeta se pregunta por el orígen de la belleza, y utiliza en sus razonamientos el concepto mimético del original y la copia, piensa la belleza a partir de la noción de molde, y al especular sobre modelos trata a Camila como si fuera una obra de arte. De hecho lo es, la obra del verbo del poeta, pero el sentimiento que le inspira su creación, el sentimiento que constituye a Camila queda lejos de ser algo meramente expresable en proporciones. La creación de Camila trajo consigo la ruptura de un molde -nos dice el poeta en sus reflexivos endecasílabos-, y la numerología de los acentos y el juego de las vocales no bastan para decir toda la belleza que Camila emana cuando duerme. La maestra naturaleza se siente incapaz de dar cuenta de tanta belleza, hay algo superior a ella responsable del misterio de la perfecta armonía que se da en la dormida, algo inefable que escapa a la vez que queda sugerido en el arte del poeta. Nadie podría dar cuenta de ello, nadie podría *sacar el traslado*, encontrar la proyección a la que remite una belleza así. Camila, dotada de un *no sé qué* que confunde al poeta, explica en su ausente actitud algo inexplicable; y todo esto a pesar de que la razón es clara y conocida, todo esto a pesar de que el poeta se encuentra armado con todo el instrumental filosófico de la mímesis clásica, y que sabe de la irrepetibilidad de su experiencia a partir de la irrepetibilidad de esa bella mujer.

Cabe señalar también que durante el Renacimiento se asiste a la revitalización de las teorías clásicas de la mímesis en un afán consciente de recuperar -lo que en la práctica resultó luego ser más una reinvención- el ideal griego. Se recupera un vivo interés por las teorías que tratan del *ethos* musical, y se produce una reasignación entre intervalos melódicos y sentimientos, así por ejemplo, la quinta al ascender es triste y alegre cuando desciende según las nuevas convenciones[279]. Hay una preocupación nítida por establecer con firmeza las reglas del nuevo *ethos*, por lo que se condena todo uso polifónico, debido a la anulación de los efectos éticos que producen las voces contrarias:

> Tan confusa y contraria mezcla de notas es incapaz de producir algún efecto en el oyente, a pesar de que cada parte cuenta por sí misma con la propiedad de producir ésta o aquélla impresión en el oyente, lo que no se da en la moderna práctica del contrapunto donde se confunden unas partes musicales con otras, impidiéndose así las operaciones naturales[280].

Por *operaciones naturales* Galilei se está refiriendo a la teoría de los afectos o teoría del *ethos* cuya operatividad era considerada como una ley natural más; bajo este punto de vista hay continuidad con el tomismo. Toda esta exigencia de simplicidad y claridad, la misma que expresaba Garcilaso, culmina en la

---

278Garcilaso de la Vega. *Egloga II*. v.v. 778-786. En *Poesía Castellana completa*. Cátedra. Madrid 1993. p. 78. Después de Garcilaso, Lope de Vega expresará análogas ideas sobre los principios miméticos de las artes musicales en su *Arte Nuevo de hacer comedias* de 1609.

279Cf. Vincenzo Galilei. *Dialogo della Musica Antica e della Moderna*. Ed. Minuziano. Milán 1947.p.76.

280Vincenzo Galilei.Ibid.Ed.Cit.p.79.

creación de una ciencia armónica que será capaz de establecer las jerarquías sonoras *verticales*[281] a partir de los resultados de la experiencia científica. Como cabría esperar, son los estudios de armonía los que van a hacer revivir el pitagorismo, lo que ocurrirá de la mano del filósofo Marín Mersenne, quien con su *Armonía Universal* convierte la mímesis pitagórica en una ciencia moderna.

No obstante, a la vez que se da este neopitagorismo *moderno*, pervive un pitagorismo ocultista y mágico, de corte chamánico tradicional, a comienzos del siglo XVII. Los científicos modernos, como Robert Fludd, compaginan una doble actividad moderna y arcaica, y a la vez que se enseñan las teorías armónicas matemáticas, basadas en las consabidas proporciones ideales, se explican las nociones más esotéricas del chamanismo pitagórico[282]. El neopitagorismo conduce a la antigua fórmula mimética según la cual hay continuidad entre arte y naturaleza, pues ambos reinos se fundamentan en los números ideales, si bien se trata de una continuidad como permanencia del intelecto, de la continuidad que garantiza una mente sustentadora. El que nuestra atención sea incapaz de recabar en ello no es obstáculo para que las cosas no sean así. Leibniz lo expresará diciendo que la música es el ejercicio oculto de aritmética que realiza el alma para sí sin saber que está contando[283]. Es más, según Leibniz,este cálculo, que realiza la percepción fuera del umbral de la conciencia, determina las sensaciones placenteras y displacenteras de la escucha, sensaciones que se producen por la conformidad o disconformidad de los sonidos en cuestión con respecto a las proporciones ideales[284]. El universo es un todo ordenado por un mismo grupo de principios observables en cualquiera de sus partes: la música no hace sino revelar tal armonía.

Esta noción es la que diez años más tarde va a subyacer a los planteamientos del tratado que inaugura la ciencia armónica moderna basada en la simplificación de modos y escalas a dos: mayor y menor[285]. Rameau, siguiendo el neopitagorismo leibniziano, sitúa la música fuera de la experiencia en sus componentes más esenciales:

> Incluso si la experiencia puede ilustrarnos en lo que concierne a las diferentes propiedades de la música, ella sola no puede conducirnos a descubrir el principio que se encuentra detrás de estas propiedades con la precisión que le es apropiada a la razón. Las conclusiones obtenidas a partir de la experiencia son, a menudo, falsas, o por lo menos, nos dejan con dudas que tan sólo la razón puede deshacer.[286]

Compárese este fragmento con el dado más arriba por Escoto Erígena[287]. Ésta razón de principios del s.XVIII es plenamente heredera de la teoría de las proporciones ideales.Es una razón que va a mantener, hasta el mismo siglo XX, y en sector importante de la vanguardia musical, una mística creencia en el alcance universal de la antigua mímesis pitagórica, por mucho que las significaciones específicas dadas a cada proporción musical hayan cambiado considerablemente.[288]

281Es decir, a simultáneo, o si se prefiere, el establecimiento de las reglas de formación de acordes.

282Robert Fludd es el arquetipo de esta doble actividad oficial y ocultista: enseño en las cortes de Inglaterra, Francia, España, Italia y Alemania a la vez que desarrolló toda una labor de investigación ocultista. Véase la *Introducción a los Escritos sobre música de Robert Fludd realizada* por Luis Robledo, para más detalles. Editora Nacional. Madrid 1979.p.p.9-80.

283Cf.Leibniz. *Carta número 154, dirigida a Goldbuch*. (Carta de 1712) Fragmento recogido por Enrico Fubini en *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid.1988.p.158. La expresión literal de Leibniz es:*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.*

284Cf.Leibniz.Ibid.Ed.Cit.p.159. Es interesante observar que esta teoría coincide con lo sostenido por Fludd en sus *Escritos.*

285Conviene hacer notar la proximidad histórica de estos dos pensadores neoplatónicos. La carta de Leibniz a Goldbuch es de 1712, mientras que el *Traité de l'harmonie réduite á son principe naturel*, de Rameau, es de 1722.

286Jean Philippe Rameau. *Treatise on Harmony*. Preface. Dover Publications, Inc. New York. 1971. p. XXXiii.

287Véase la sección 2.4.2. de esta tesis, el fragmento de Erígena: *Periphyseon*.Libro V.966A.

288Iannis Xenakis, Lejaren Hiller y tantos otros compositores que han trabajado con ordenadores son buena prueba de ello. Me remito a lo manifestado por Iannis Xenakis en *Musicas Formales*, donde afirma que desde Aristoxeno, pasando por Hucbald, Zarlino y Rameau, todos los compositores son pitagóricos (Cf. Iannis Xenakis, *Formalized Music*. Indiana University Press. 1971. p. 202), lo que podría entenderse como creencia en el poder matemático de la música, o si se prefiere, como creencia en la mímesis que hace la música de los números ideales y su representación del orden celeste.

CAPITULO 3:NOCIONES MODERNAS DE MIMESIS.

Sección 3.1:Introducción a la mímesis moderna.

Los marcos conceptuales definidos por las nociones clásicas de mímesis van a seguir siendo los referentes fundamentales para todo el pensamiento relacionado con la imitación en las artes musicales y en la filosofía general a partir del siglo XVII. No obstante, aunque los modelos básicos se mantienen, la dirección mimética se invierte, tal como había sido prefigurado por los trovadores, y los modelos parten ahora desde el sujeto y van hacia fuera. El logos en el que se basa tal mímesis es el mismo que llevo a Platón y Aristóteles a desarrollar sus teorías, si bien ahora ha encontrado su centro en otra parte. El soplo aristotélico se dejará sentir en un naturalismo que se convierte en afilado empirismo, tanto como en las teorías que llevan a la comprensión del artista como fuerza de la naturaleza y al arte como otra manifestación del principio vital. Pero también hay afirmaciones teóricas plenamente chamánicas, platónicas o pitagóricas, a las que se ha desprovisto en mayor o menor grado de sus componentes trasmundanos. Estas teorías mantienen, no obstante, una doctrina que hace a la mímesis la expresión de una verdad de tipo superior, de un principio ontológico que se encuentra en alguna otra parte, si bien ésta pueda estar ahora en el mismo ser humano aunque fuera de su conciencia. Por último, las reformulaciones de la relación entre naturaleza y arte y la revisión del principio de identidad a partir de supuestos no esencialistas lleva a una conceptualización de la diferencia que resulta en reconstrucciones nuevas de los modelos clásicos de mímesis, pero reconstrucciones que utilizan siempre las mismas piezas aunque sea con funciones diferentes. Este tercer capítulo recoge, bajo el título de *Nociones modernas de mímesis*, las formulaciones más destacadas de estas variaciones teóricas.

Sección 3.2: Inversión del principio mimético

3.2.1:El nuevo sujeto y la ópera.

La culminación musical de la imitación del ideal griego en música durante el Renacimiento se da en la creación de la ópera. Las exigencias de Vincenzo Galilei -y de los demás miembros de la Camerata del Conde Bardi- de simplicidad matemática para la música, como oposición a la complejidad contrapuntística de la música polifónica precedente, pretende, entre otras cosas, ajustar la música a la palabra, y así fundar un estilo intermedio entre el canto que melismáticamente distorsiona sílabas y el hablar ordinario. Así surge el llamado *stile-representativo* o *stile-recitativo*, que se va a convertir en el vehículo para el drama musical nuevo. La intención expresa de reproducir el drama musical clásico está bien documentada, así como la conciencia de que el intento de revitalizarlo era una tarea totalmente nueva[289], a la que poetas y músicos se lanzaron con el desarrollado sentido de historicidad que recorrió todo el Renacimiento. El punto de partida práctico se encuentra en las comedias madrigalescas de finales del Siglo XVI en las obras de Vecchi, Croce y Bachini, de técnica sencilla y textura predominante de acordes, melodías pegadizas y simples, y texto con frecuencia cómico en el que la mímesis se da con respecto a situaciones de la vida cotidiana[290].

La relación de la ópera con el drama musical clásico es la que guarda un modelo incompleto con una copia que reproduce y completa, con la imaginación, las partes que faltan.En este sentido la ópera se inicia como arqueología musical, y como técnica museística que supervisan y fomentan las noblezas de las cortes de Florencia, Mantua, Ferrara, Venecia, Roma y las ciudades francesas más italianizadas. El suelo religioso de la tragedia ática ha sido sustituido por otro estético, pero no sólo eso, sino que las condiciones históricas son tan distintas que a partir del modelo griego surge un arte totalmente nuevo.

Los principios fundamentales de la representación griega, no obstante, se mantienen, y las bases chamánicas de la tragedia son el primer suelo para la germinación del árbol operístico. Orfeo es el tema obligado. En el de Monteverdi observamos que la individuación apolínea parece encontrarse en el lugar donde la tragedia clásica la había dejado, como centro de la representación. La ópera acaba con la ascensión al cielo de Orfeo acompañado por el propio Apolo como un premio a la batalla librada contra el principio disolutorio y amnésico del Hades. El madrigal que cantan los dos chamanes más importantes de la cultura griega dice:

> Salgamos cantando al cielo, donde hay virtud
> verdadera -el digno premio preferido por sí mismo- y "paz"[291].

El libreto original de Striggio[292] clausuraba la ópera con un quinto acto en el que un coro de bacantes celebraba a Dioniso a la vez que condenaba a Orfeo por despreciar su culto, pero Monteverdi consiguió que el poeta reescribiese un nuevo final apolíneo para su ópera, el que aparece en la partitura final (1609)[293]. Un final así es coherente con los principios del más estilo recitativo que la pretensión ditirámbica primera. Esto nos habla de un cambio fundamental en la orientación del drama musical en sus inicios, aunque no sólo por este final tan poco característico de tragedia griega, a pesar de la pérdida de Euridice. La pérdida de la ninfa es minimizada por el dios de la luz como una pura apariencia: la contemplación del sol y las estrellas le permitirá a Orfeo recrear la bella semblanza de su amada en los astros[294]. De lo que Apolo dice se deduce que la identidad de Euridice queda dispensada en la semblanza; la belleza de Eurídice es la mímesis de la belleza de *lo bello*, y Orfeo mediante la participación en *lo bello* se une con Euridice. Claro que si tenemos en cuenta que Eurídice es la diosa del submundo, la diosa en su aspecto terrible, tal como sostiene Guthrie[295],

---

289Véase el fragmento de Riccini, libretista de *Euridice*, recogido por Herbert Lindenberger en *Opera: The Extravagant Art*. Cornell University Press. Ithaca and London. 1992. p. 99.

290Cf.Gustave Reese.*La música en el Renacimiento*.Alianza Editorial. Madrid 1988. p. 510.

291Alessandro Striggio. Libreto de *Orfeo* para la música de Claudio Monteverdi. Universal Edition. Viena 1992. p. 148.

292Publicado en Mantova en 1607.

293Cf. G. Francesco Malipiero en *Nota a L'Orfeo*, en la edición citada del *Orfeo* de Monteverdi. p. 155.

294Cf. *L'Orfeo*. Ed. Cit. p. 148.

295Véase W.K.C. Guthrie.*Orpheus and Greek Religion*. Princeton University Press. Princeton 1993. p. 67, nota 19. La tesis ha sido sostenida por un buen número de autorres como apunta Guthrie. Véase todo el capítulo III

el platonismo implícito en las palabras del Apolo monteverdiano aparece como tergiversación o mejor, una readaptación del mito, a los fines de la identidad en la claridad que simboliza Apolo.

Sin entrar en la discusión acerca de los elementos órficos que se dan en el cristianismo inicial[296], los planteamientos de Monteverdi y Striggio suponen una síntesis de elementos mistéricos paganos, platonismo y cristianismo, tan común como fértil durante el Renacimiento, que nos habla de un nuevo Apolo, de un nuevo principio de individuación distinto al clásico. El núcleo de la individuación, no obstante, es el mismo, no podría ser de otra forma: Apolo está proclamando todo irreal salvo el yo, aquél principio que hace las distinciones y traza las semejanzas, la fuerza creadora que lleva a ver a Eurídice en las estrellas. El mundo entonces es el submundo de las apariencias en el que *nada place ni dura*[297], mundo que se contrapone al de las perfecciones del que sólo es una copia.Si examinamos la estructura musical del madrigal en el que se canta esto observamos un canon en las voces que afirma las diferencias ontológicas de ambos mundos: el canon en la voz de Orfeo no es nunca sino imperfecto y en los momentos de simultaneidad se encuentra una tercera menor por debajo, además, el prodigioso melisma de Apolo aparece recortado en la parte imitativa del tracio, solo el unísono final identifica ambos mundos.

Parte de la nueva identidad apolínea que se fragua con la fundación de la ópera es la idea de un final armónico en la historia. La apariencia, la representación, siempre imperfectas se cierran en otro mundo, concluyen en él y se justifican con él. Esto es más de lo que la necesidad euripídea de dioses racionales reclamaba; el contenido extra es cristiano. Cada ópera, como una realidad autocontenida a pesar de sus principios miméticos, mantiene una racionalidad, o mejor, un principio teleológico que expresa una cosmovisión. El que se expresa en el *Orfeo* de Monteverdi, es un principio trascendente moralmente organizado en torno a la permanencia de la identidad más allá de la muerte, principio que se le muestra al humano cuando comprende la apariencia de todo lo que no es la identidad divina, principio que sintetiza los misterios paganos y el cristianismo en la misma medida que las madonas de Rafael sintetizan las diosas de la Antigüedad bajo la imagen de María. Pero el hecho mismo de la ópera con sus particulares características está constituyendo, a partir de esta base, algo más: un nuevo tipo de sujeto.

Si prestamos atención a otros elementos de la ópera podremos inferir alguna característica más sobre el nuevo Apolo. Lo que en seguida llama la atención en las primeras óperas es el gusto por la representación de elementos que hoy llamaríamos efectos especiales, así como situaciones de contenido mágico y sorprendente. Decorados y tramoyas ocupan un lugar central:

> La maquinaria italiana es una verdadera reforma del teatro. Es de Italia que nos viene, en efecto, la invención de los decorados pintados, donde la perspectiva crea nuevas magias para el ojo, encantamiento visual más sabio que todos los inventados hasta aquí. Y la escena se convierte en ese lugar moviente, constantemente renovado, gracias al trabajo particular de las máquinas; el decorado se cambia en otro, a la vista misma de los espectadores, por una sustitución misteriosa que mezcla y reagrupa las formas, materias, colores, luces, sombras...[298]

Las máquinas cautiban la imaginación.Un espectador del drama pastoral *L'Arimene*[299] de D'Oleuix du Mont-Sacré, nos ha dejado un buen testimonio sobre el despliegue de escenarios de la obra, en la que se representan combates de dioses contra gigantes, un episodio fantástico con tema de la guerra de Troya, la leyenda de Perseo, el viaje de la nave Argo y finalmente el imprescindible Orfeo[300]. El hincapié hecho en el despliegue de la maquinaria y la variedad técnica de los números de *L'Arimene* nos muestra la centralidad que la puesta en escena tenía en los primeros dramas musicales. La *Delimauce de Renaud*, un ballet de corte ejecutado delante de Luis XIII e la gran sala del Louvre, así como *IL Ballo dell Ingrate*, *Arianne*, *Idropica* y una buena lista de obras se suman como evidencia del esplendor de la escenografía en la primera ópera[301].

296Guthrie menciona las sectas sincretistas órfico-cristianas que se dan en Asia Menor en el siglo III con las representaciones de Orfeo crucificado, además de otras relaciones generales en creencias y ritos religiosos. Véase Guthrie.Ibid.Ed. Cit. p.p. 261-273.

297Como canta Apolo al poeta tracio. *L'Orfeo*. Ed. Cit. p. 147.

298Louis Jouvet.Texto recogido por André Boll en *L'Opera: Spectacle intégral*. Olivia Parin, Editeur. Paris 1963. p. 21.

299Obra que data de 1595.

300Cf. André Boll.Ed. cit. p.p. 21-23.

301Ibid.

No deja de ser curioso observar la contradicción que parece darse entre los principios teóricos de sencillez y estilización matemática para el nuevo drama musical que está propugnando la Camerata del Conde Bardi, con el barroco entramado de la puesta en escena. Claro que más que nada es una contradicción aparente pues el mismo impulso que lleva desde la polifonía hasta los bloques armónicos del estilo recitativo es el que anima con su espíritu matemático a la construcción de máquinas que representen el universo. Ese es el nuevo objetivo, representar el universo, recrearlo. La tragedia se movía siempre con unos objetivos más específicos, más concretos: el alcance del espectáculo musical era el de la ciudad, sus dioses y sus mitos. En la ópera, sin embargo, no hay nada de eso, el espectáculo va dirigido a las cortes, y la descontextualización de los mitos -esos dioses ya son sólo reliquias de sabor exótico- no hace sino dotarlos de un contenido abstracto alegórico en el que apenas hay elementos que conectan con la sensibilidad del espectador. Los personajes son comprendidos en la medida en la que son capaces de expresar afectos y no tanto como parte de un relato de más alcance (como los mitos), salvo por aquella parte del público que goza de las claves que abren las puertas psicológicas del mundo antiguo.

El nuevo público se sitúa ahora como eje en torno al que gira la representación. Se divierte al público y se lo impresiona con un despliegue no sólo de maquinaria escenográfica sino con toda una maquinaria mítica mucho más espectacular que la favorecida por el cristianismo hasta la fecha. La música religiosa no puede competir, a pesar de la construcción que hace de sus propios magníficos escenarios. La incapacidad proviene de una escenografía lineal, que en la ópera queda sustituida por la circularidad. En el teatro clásico la representación, como lugar de tensión de la mímesis posesiva y la participativa, definía el esquema concatenado del que habla Sócrates en el *Ión*. Desde la escena los actores y el coro mediaban un entusiasmo lineal hasta el público. La representación cristiana, por su parte, constaba de dos líneas, una que venía desde un ámbito distinto, vertical, en donde se encontraba el Bien emanador -línea que llegaba hasta el sacerdote en el altar-, y otra horizontal que desde el sacerdote -también según el modelo de la cadena magnética- llegaba hasta los fieles participantes. La ópera suprime este modelo y coloca al auditor como eje fundamental, el sujeto se encuentra en el centro del universo. Esto es paralelo a la revolución copernicana: descubrir que la tierra no está en el centro del universo, y que el sol gira entorno suyo, es paralelo a la afirmación que sitúa el intelecto-sol en el centro y lo mortal en la periferia. El sujeto, la identidad, se encuentra en un centro inamovible.

La maquinaria de la que el sujeto se dota es entonces un proceso de inversión mimética: la naturaleza queda copiada de manera simplificada pero con el objetivo final de dominarla, de reproducirla para dispensarla en última instancia, el único interés es la puesta en escena de un sistema abstracto de relaciones con el que el yo se reconstruye. Los afectos, perfectamente estilizados en modos de discurso que intentan reproducir el *ethos* dramático de la Antigüedad, los *concitato*, *temperato* y *molle* de los que da cuenta Monteverdi[302] (y que se convierten en pura técnica compositiva), no son sino los elementos diferenciadores de la música con respecto a la matemática, son elementos que expanden el nivel interno de la representación con la misma dinámica y objetivos con los que Apolo baja de una nube o un dragón llameante recorre la escena inagotable de arriba para abajo. Todas estas cosas están allí para el propio deleite, para la reafirmación del gran sujeto espectador del universo que extiende sus simulaciones a ámbitos cada vez más extensos.

Por último, conviene destacar la importancia que durante los siglos XVII y XVIII tienen los *castrados* en la ópera europea. Desde el siglo XVI fueron empleados por los papas en sus coros, instituciones musicales que tenían acceso vedado a las mujeres. La represiva prohibición se extendió a las apariciones femeninas en escenas dramáticas[303]. Sin este colectivo de cantantes, castrados en su juventud para que la tesitura de su voz alcanzase los registros más agudos, la ópera inicial hubiese sido imposible. Lo interesante es hacer notar, que una vez la prohibición eclesiástica quedó obsoleta por la representación fuera del ámbito de poder de la Iglesia, el castrato se siguió manteniendo por motivos estéticos. El *Orfeo* de Glück es precisamente un alto masculino, ya en plena época de las luces[304]; el *Giulio Cesare* de Haendel [305] usa tres altos masculinos y un soprano masculino, de un total de ocho cantantes, y *Alcina* cuenta con un alto

302Véase Lindenberger.Ed.Cit. p.p. 81-82.

303Cf. Andre Boll. Ibid.Ed. Cit. p. 31.

304La obra en versión italiana se estrenó en viena en 1762, y en versión francesa en París en 1774.

305Estrenada en Londres en 1724.

masculino; el *Hyppolyte et Aricie* de Rameau[306] utiliza un contralto masculino, un contratenor[307] y un soprano masculino, que curiosamente es un marinero; y hasta en el propio Mozart, en su *Idomeneo, Re di Creta*[308] hay un soprano masculino, Idamante, el hijo de Idomeneo[309]. De hecho los castrados más famosos vivieron durante el siglo XVIII, los Cafarelli, Carastini, Farinelli y otros grandes cantantes y actores que ejecutaron de manera prodigiosa, extraordinariamente virtuosística, arias capaces de hacer entrar en éxtasis a las audiencias de media Europa[310].

El castrado se encuentra en la misma base de los cimientos operísticos. Durante doscientos años fue así, precisamente en el momento en el que se establecen no sólo los cimientos de la música moderna, dramática y no dramática, sino también los de la ciencia y la filosofía modernas. El sujeto moderno, es un sujeto masculino por excelencia. No sólo la Iglesia apuntaló un logos patriarcal sino que ya todo el humanismo había revalidado la idea de que el conocimiento y el control del mundo era coto de varones[311]. La conquista del castrato de los registros propios de la mujer no es tanto un deseo de copiar la belleza del registro agudo como de apropiárselo una voluntad de conquista de la naturaleza enmascarada en lo que parece un principio mimético[312]. La mímesis es de hecho una forma de mímesis invertida, como ocurría con la maquinaria escenográfica, pues lo que se hace es una simulación que pretende la dispensa final. Se trata de una represión de la naturaleza a gran escala: su simplificación en modelos culturales en los que todo lo que no sea pura razón varonil o teoría varonil normativa sobre los afectos queda fuera. La ópera desde su inicio, y sobre todo en su inicio, es el lugar en el que se expresa por completo la subjetividad racional occidental, un Apolo que domina las apariencias porque domina las proporciones y los números, que ha sometido a su implacable balanza los sentimientos, y que ignora y desprecia como apariencia lo que escapa a su vara de fuego de la repetición, de la medida. La ópera no imita la naturaleza, sino que la reduce para simularla; no es casualidad que en este entorno estético aparezca el sistema de afinación temperado. La ópera tampoco aspira a mejorar la naturaleza, sino tan sólo a crear una segunda naturaleza a partir de ella. No obstante, no hay duda que el nuevo marco del sujeto, en el que el universo era un todo perfectamente ordenado, una gran representación al servicio del yo -Bach en su representación cristiana lo seguirá llamando Dios-, era sentido no sólo como *mejora* con respecto a las incertidumbres de las épocas anteriores, sino como una mejoría absoluta y definitiva, como una puesta final en camino.

306Estrenada en París en 1733.

307Es una de las Parcas que, significativamente, cantan con registros de varón: contratenor, tenor y bajo.

308Estrenada en Munich en 1781.

309Quien no es un niño en absoluto.

310Cf. Andre Boll.Ibid.Ed.Cit. p. 31.

311Erasmo había declarado que el varón había nacido para estar al frente de las cosas mientras que la mujer, torpe e imbécil, era incapaz de nada provechoso para la sociedad. Cf.Desiderio Erasmo. *The Praise of Folly.* W.W. Norton and Company. New York and London 1989. p. 19.

312En la ópera china se observa el mismo principio mimético dominante: los personajes femeninos.Desde su creación en el siglo X y hasta mediados del siglo presente, siempre fueron interpretados por varones (no necesariamente castrados), para lo que se requería un adiestramiento especial y una práctica muy rigurosa (Cf. William P. Malm. *Culturas musicales del Pacífico, el cercano Oriente y Asia*. Alianza Editorial. Madrid 1985.p.p.168-175.) es decir, una doma concienzuda de lo que la naturaleza ofrece.

Sección 3.3: Mímesis Ilustrada.

3.3.1.Alcance empírico de la imitación.

La relación mimética del arte y la naturaleza es un tema favorito de la reflexión filosófica durante todo el siglo XVIII, especialmente en Francia e Inglaterra. Ahora el pensamiento racionalista dieciochesco se complace en trazar las fronteras de ambos conceptos, en delimitar y separar dos reinos que habían tendido a las formas más diversas de unificación. El mecanismo de la imitación se investiga con gran interés y celo. Una de las primeras diferencias que salta a la vista para la mente empirista es la diferencia en la percepción del reino de lo natural con respecto a la percepción del reino del arte:

> Se da, no obstante, esta diferencia entre las artes y la naturaleza: que la naturaleza pasa al que la percibe a través de todos los sentidos, mientras que las artes utilizan sólamente dos de ellos, la vista y el oído[313].

Gui de Chabanon constata el efecto de la música en animales y en bebés[314], investigación que debe inscribirse como parte de un proceso generalizado de observación y empirismo en la escritura filosófica, mientras que otros autores, como Daniel Webb, se dedican a clasificar las pasiones que la música puede suscitar. Observación y clasificación son considerados como procesos complementarios de toda investigación y como pasos imprescindibles para una determinación definitiva de todos los mecanismos que constituyen el fenómeno mimético; el interés por la fisiología y la psicología lleva a querer comprender en particular los procesos de la emoción musical. Según Webb, la música excita los nervios o los relaja, pero no puede sino despertar pasiones de corte general y no una en particular, es decir, la música puede generar emociones de orgullo, dolor, ira, amor, pero no una forma específica de éstas[315].

> La música por tanto, se vuelve imitativa cuando se hace proporcional al refuerzo o disminución de sonido, la fuerza o debilidad de la pasión, a la que el alma responde como en un eco, con la misma medida de la impresión. Es a partir de la propensión en nuestra naturaleza a dejarnos llevar por estas vibraciones recíprocas que, cuando expresamos nuestros sentimientos o recitamos los de otros, la voz toma prestado automáticamente el tono del afecto; y así se yergue vigorosamente con lo impulsivo y se sumerge en blanduras con los sentimientos más suaves[316].

Salta a la vista el aristotelismo de este pasaje: se imita por la propensión a imitar, todo imita en la naturaleza. Claro que ahora esto es expresado con el lenguaje de la época[317], un lenguaje en el que se descubre la inercia física en el eco y el organismo entero es un gran resonador por simpatía en el que se verifican los principios de acción y reacción. La mímesis queda definida como ratio (o proporción) de la variación del impulso físico de la onda sonora y la variación del impulso psicológico en el oyente. La naturaleza hace que a un incremento de la intensidad de la onda sonora le corresponda una turbación emocional proporcionada. A estos planteamientos subyace toda la teoría clásica de los números ideales - ahora reformulada en el tratado armónico de Rameau. Se piensa que la matematización a la que se puede someter el fenómeno sonoro debe tener una correspondencia psicológica, la relación físico-psicológica que se establece entre sujeto y sonido no es otra cosa que una aplicación de proporciones. La revitalización de los números ideales para la

---

313James Harris. *Three Treatises Concerning Art". "A Discourse on music, painting and Poetry.* En *Musical Aesthetics: A historical Reader*. Vol I. Edited by Edward Lippman. Pendragon Press. N.Y. 1986.p.178.

314Váse Michael Paul Gui de Chabanon. *Observations sur la Musique*. En *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Ed. Cit. p.297.

315Cf. Daniel Webb *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*". En *Musical Aesthetics: A Historical reader*.Ed.Cit. p.p. 203-204.

316Daniel Webb.Ibid.Ed.Cit. p. 208.

317El tratado de Webb es de 1769.

explicación de las emociones corre pareja a otras recuperaciones de la Antigüedad. James Beattie repite a Aristóteles cuando habla del placer de la comparación de la copia con el original[318], mientras que Thomas Twining discute directamente uno de los problemas aristotélicos sobre la música[319] en el que se investiga la analogía de los movimientos de los sonidos con los movimientos de las acciones humanas en la misma línea de investigación que Webb. Se cree en un arte explicable a partir de la naturaleza tanto en su fundamento como en su finalidad. Pope lo expresa así en su poesía crítica:

> Primero sigue a la Natura, y tu marco de Juicio
> por su preciso estándar, que es aún el mismo:
> Inequívoca Naturaleza, todavía divinamente brillante,
> Una clara, inmutable y universal luz,
> Vida, Fuerza y Belleza, debe a todos impartir,
> A la vez el Origen, el Final, y la Prueba del Arte[320].

La naturaleza de la que Pope está hablando es sin duda la reconstrucción racional que se hace del mundo natural en el modelo mimético de la ópera del siglo XVII. La naturaleza es una luz universal, clara e inmutable, en la que no hay sitio para la oscuridad, es un escenario bien construído y mejor controlado. En este orden completo del mundo se propone una poética narcisista: sigue a la naturaleza, pero a la naturaleza que ha sido ya ordenada por el arte y el pensamiento general, una naturaleza conformada a partir de la sensibilidad humana y el intelecto simplificador, quien la ha reducido a representación para el sujeto. El hombre imita su propia imagen como síntesis de todo lo natural, pretendiendo que el objeto natural que ha creado es independiente de sí mismo. Las posiciones más extremas de esta actitud se producen con el intento de romper el vínculo mimético entre el objeto y el sujeto. Con esta separación se configuró el objeto musical, y se descargó la mímesis de su dimensión epistemológica: la imitación bien obedece a la técnica compositiva o bien es tan sólo un elemento placentero, pero no dice ni puede decir nada esencial ni sobre el objeto artístico ni sobre el sujeto.

El objetivo principal de la música es complacernos físicamente, sin que la mente tenga que ponerse a sí misma frente al problema de buscar inútiles comparaciones, establecer vínculos entre modelos y copias. Uno debería contemplarla enteramente como un placer de los sentidos y no de la inteligencia. Según Boyé, mientras uno intente atribuir la causa de las impresiones que nos hace experimentar la música a un principio moral, no se conseguirá más que perder el camino propio en un laberinto de extravagancias[321]. Con esta postura, paradójicamente, se está culminando una implicación lógica de la teoría leibniziana de la aritmética inconsciente, pues si la conciencia no está en funcionamiento con la música, si su esencia es contar sin saber que se cuenta, y saber sin tener noticia de que se sabe, entonces la conciencia puede ser dispensada en el análisis de la música y ser considerada como algo meramente sensual, como propone Boyé. Toda la lenta construcción del objeto musical a lo largo de milenios como un quehacer cultural queda obviada. El objeto se toma en sí mismo, históricamente descontextualizado, y toda la teoría del ethos aparece, inevitablemente, como un absurdo. Para Boyé la teoría del *ethos* musical es un absurdo que cualquiera puede comprobar en sus experiencias más cotidianas con la música. Cita a este respecto el aria de Glück *Che faró senza Euridice* en la que a pesar de sus tristes versos en los que se expresa la pérdida de la amada, la melodía que canta Orfeo -apoyada en una armonía de do mayor- parece contradecir su significado, o en todo caso, la significación de la melodía es mínima, pues es perfectamente pensable la inversión de lo que dice el texto sin que cambie nuestra impresión de luminosidad y ligereza general[322]. Pero este hedonismo es sólo justificable teóricamente mientras no se pretendan dar los fundamentos de lo placentero, mientras no se indaguen las relaciones del objeto y el sujeto estéticos, sino que lo placentero se reduzca al gusto y éste se explique,sin intentar demasiadas profundidades, a partir de ciertas convenciones sociales.

318En *Essay on Poetry and Music as they affect the Mind.* Chapter VI. En *Musical Aesthetics: A Historical Reader.* Ed.Cit. p. 215.

319En *Two Dissertatios on Poetical and Musical Imitation*. En *Musical Aesthetics: A Historical Reader.* Ed. Cit. p. 250.

320Alexander Pope. *Essay on Man. Pastoral Poetry and Essay on Criticism*. Ed. E. Andra and Aubrey Williams. London and New Haven: Methuen and Yale University Press 1961. p.p.246-247.

321Cf. Boyé. *L'Expression musicale, mise au rang des chimeres*. En *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Ed.Cit.p.294.

322Ibid. Ed.Cit. p. 290.

Sección 3.3: Mímesis Ilustrada.

3.3.2: La teoría del genio.

En oposición al hedonismo de Boyé y al neopitagorismo de Rameau, Jean Jacques Rousseau elabora una teoría mimética que, aunque parte de suelo aristotélico, se desarrolla en una dirección nueva. Según Rousseau, toda la teoría armónica no nos lleva a ningún lugar a la hora de comprender el fundamento de la música y la belleza, pues al ser meramente convencional, no mostrará sino una belleza convencional, mientras que la melodía representa la inmediatez de las pasiones[323]. Es la melodía lo que hace de la música un arte imitativo.

> La melodía, imitando las inflexiones vocales, expresa lamentos, gritos de tristeza o de alegría, angustias y lamentos; todos los signos vocales de las pasiones están dentro de su provincia[324].

Rousseau está sugiriendo una relación directa y fundamental entre melodía y expresión de los sentimientos. A diferencia de la teoría hedonista, el objeto musical es para Rousseau algo muy íntimo al sujeto, y es de hecho impensable sin él. Ls melodías se construyen con el mismo tipo de inflexiones con las que comunicamos nuestras pasiones, por ello puede resultar más conmovedora que la palabra, por ello es capaz de suscitar profundos movimientos afectivos en quienes ya albergan pasiones y emociones. Al fundamentar la mímesis musical en la melodía, Rousseau niega que la composición musical sea un juego de la inteligencia- más allá del mínimo requerido para aprender su expresión lingüística- haciendo que creación y experiencia recalen totalmente del lado de la intuición y la inspiración; en la música habla el instinto, habla la naturaleza, aunque tal naturaleza no deje de ser una imagen humana. Así queda abierto por completo el camino del genio musical romántico. La gran música, la melodía, es fruto del genio, quien se mueve en un nimbo en el que se desconoce cualquier regla, siendo el genio algo así como un impulso libre de la naturaleza[325].

Kant prefiere sustituir el concepto de imitación por el de sucesión referida a un precedente, pues considera que expresa con más precisión el influjo que la obra de un creador ejemplar puede tener sobre otros[326]. Se trata del hecho de que diferentes autores beben de una misma fuente aprendiendo el comportamiento de sus predecesores al compartir la información común de una tradición. No obstante, la forma en la que se lleva a cabo el propio acto de beber, debido a las características propias de cada arte, hace necesario el uso de ejemplos:

> Entre todas las facultades y talentos, es precisamente el gusto el que, como su juicio no es determinable por conceptos y preceptos, está más necesitado de los ejemplos de lo que en la marcha de la cultura ha conservado más tiempo la aprobación, para no volver de nuevo a la grosería y caer otra vez en la rudeza de los primeros ensayos”[327].

Lo primero que llama la atención de este pasaje es la distinción en la forma de la mímesis para las artes, ejemplar, frente a otra forma mimética basada en conceptos y preceptos. En la *Crítica de la Razón Pura* ya se había trazado la frontera:

> Así ocurre con el ideal de la razón, que siempre tiene que basarse en determinados conceptos y servir de regla y arquetipo, sea para obrar de acuerdo a ellos, sea para efectuar valoraciones. Muy distinto es el caso de las creaciones de la imaginación. Nadie puede explicarlas ni dar de ellas un concepto comprensible, son como monogramas que sólo presentan rasgos aislados y

---

323Cf. Jean Jacques Rousseau. *Essai sur l”origine des langues*. Ch. XIII. En *Musical Aesthetics: A Historical Reader*.Ed.Cit. p. 325 y s.s.

324Ibid. p.p. 327-328.

325Cf. Enrico Fubini.*El Iluminismo y los Enciclopidistas*. En *La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX*. Alianza Editorial. Madrid 1988. p. 208.

326Cf. Inmanuel Kant. *Crítica del Juicio*. # 32. Ed. Porrúa.México. 1985. p.263.

327Kant.Ibid.

> no determinados por ninguna regla que pueda señalarse. Son más una especie de esbozo que flota entre distintas experiencias que una imagen determinada”[328].

Por eso, en sentido estricto, no podemos hablar de mímesis según el esquema modelo-copia, pues el propio modelo no es algo que pueda ser perfectamente comprendido y explicado, sino más bien algo que se sugiere en las obras de arte de un período dado en una cultura específica. Las fuentes artísticas de una cultura ofrecen un cúmulo de representaciones que no pueden ordenarse en una jerarquía capaz de constituir un modelo.

> Tales representaciones pueden llamarse, aunque sea sólo de modo impropio, ideales de la sensibilidad, ya que han de ser el modelo inalcanzable de intuiciones empíricas posibles sin ofrecer, a pesar de ello, ninguna regla susceptible de explicación ni de análisis[329].

¿Y cómo se producen estos ideales de la sensibilidad? ¿Cómo se llega a alcanzar en una obra de arte aquel nivel de belleza que la eleva por encima de la grosería de los primeros ensayos, como decía Kant? Si la imitación de un modelo queda descartada, sólo puede ser mediante la adecuada comprensión de ese esbozo flotante que se da en un acerbo cultural para un arte determinado. Pero esto es insuficiente para dar cuenta de las primeras obras de arte, y es aquí donde entra la teoría del genio que ya prefigurara Rousseau.

> Genio es la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte[330].

Así se establece el primer eslabón de la cadena cultural y se cimienta la fuente de la inspiración, pues aunque las obras del genio no son ellas mismas nacidas por imitación de un modelo, han de ser aptas para funcionar de manera análoga a un modelo. Kant se pregunta por la clase de *regla* que inaugura la obra genial.

> No puede recogerse en una fórmula y servir de precepto, pues entonces el juicio sobre lo bello sería determinable según conceptos, sino que la regla debe abstraerse de hecho, es decir, del producto en el que otros pueden probar su propio talento, sirviéndose de él como modelo, no para copiarlo, sino para seguirlo. Es difícil explicar cómo esto sea posible. Las ideas del artista despiertan ideas semejantes en su discípulo, cuando la naturaleza lo ha provisto de una proporción semejante de las facultades del espíritu[331].

Parece evidente que la teoría kantiana es una nueva síntesis de las teorías miméticas de Platón y Aristóteles. Para Cassirer, la teoría del genio de Kant se erige en el lugar de intersección entre la suprema individualidad y la suprema universalidad: en el genio se unen la libertad y la necesidad, la creación pura con la más estricta legalidad, en una actividad que a pesar de ser completamente original no deja de ser por ello completamente ejemplar para otros artistas[332]. Esta concepción plantea algunos problemas.

Si una obra es genial según las nociones kantianas, entonces tal obra es original, es decir, es una intuición sensible que no sigue un modelo -o que lo sigue como esbozo disperso en varias obras maestras de una cultura, tal como Kant apunta- y por tanto manifiesta algo lingüísticamente incomprensible para cualquiera que no sea otro genio. Pero es absurdo suponer que las obras de un genio son sólo comprendidas por otro. La mayoría de los miembros del público de un período cultural dado es capaz de formular juicios sobre una obra artística, sean estos más o menos afortunados. De este hecho común se deriva que hay algo conceptual en toda obra que ya no pertenece al ámbito del genio y que en cierto sentido es imitativo, igual que hay algo en el ámbito de la imitación que escapa de una clara formulación conceptual. Si la originalidad fuese radical, como plantea Kant, hasta el gusto estaría desarmado frente a lo original pues sería imposible

---

328 Kant. *Crítica de la Razón Pura*. A570.B598. Alfaguara. Madrid. 1986. p.487.

329 Ibid.

330 Kant. *Crítica del Juicio*.# 46.Ed.Cit. p.279.

331 Kant. Ibid. # 47. p.280.

332 Cf. Ernst Cassirer. *Kant’s Life and Thought*. Yale University Press. New Haven and London.1981. p. 321.

encontrar un lugar en la sucesión de obras de arte, propugnada como historia del arte y la cultura, en el que encajar el nuevo fenómeno artístico.

La continuidad que se da entre el genio y la naturaleza, pues el genio no es sino la mano que la manifiesta en la esfera del arte, supone un sujeto -el sujeto histórico en el que se manifiesta el genio- vacío o en todo caso mínimo, para que lo universal pueda hablar por boca de la persona históricamente condicionada. Kant está replanteando el viejo tema de la posesión del artista, y su insistencia en el hecho de que el artista sólo expresa intuiciones ideales de la sensibilidad no hacen sino recalcar la noción de una posesión total por parte de aquél. Si el sujeto es sólo conocido a partir de los pensamientos que constituyen sus predicados y del que nunca podemos tener el mínimo concepto por separado, tal como se afirma en la primera *Crítica*[333], entonces el artista genial, que no maneja conceptos ni arquetipos sino la vaguedad de un boceto, no es otra cosa que una nebulosa de algo sensible con la facultad de actuar en el mundo como representante de la misma naturaleza. Pero un sujeto así no puede ser llamado libre, al contrario, estamos hablando aquí de una mímesis de posesión en la que la divinidad a cargo es la naturaleza. Y el caso del genio es semejante al del simple artista (éste presenta un grado menor de posesión, o, según el caso, tiene una participación inferior en el impulso creativo de la naturaleza), quien a partir de la contemplación de las obras maestras inicia su andadura individual. Si su labor es fundamentalmente abstractiva -como dice kant-si extrae el ideal sensible en su trato con las grandes obras, tal abstracción supone un grado participativo que, aunque inferior, es análogo al del genio, es decir, que como mediador de la naturaleza carece también de libertad. El punto de encuentro entre individuo y universalidad es sólo posible mediante la anulación de uno de los términos, y sólo concebible como una aproximación asintótica o, simplemente, como una tendencia, lo que implica un carácter gradual para la noción de genio: se es más o menos genio en la medida que uno abandona sus propios condicionamientos históricos para acercarse a la naturaleza y ser su expresión. Detrás del modelo mimético que está proponiendo Kant se encuentra un principio de teleología: el arte no imita modelos previos, sino que avanza hasta alcanzar su estadio final de perfección natural, el genio no es sino la encarnación de tal fuerza teleológica.

La teoría del genio se extenderá hasta nuestros días, tras coger definitivamente cuerpo teórico y práctica artística durante todo el siglo XIX, especialmente en las diversas corrientes románticas. El carácter orgánico-vivo de la obra, en el contexto que va a pensar Nietzsche, se convertirá en el sello de la obra de Mahler o la de Debussy, así como en algunos autores de la vanguardia musical europea. El principio latente es el siguiente: las formas que inventa la música del genio, son orgánicas, son como seres vivos capaces de vivir en un medio tímbrico musical adecuado, en cierto tejido musical, y pueden crecer como los animales y las plantas[334].El genio es aquél que es capaz de traer a estos *seres musicales* desde otro mundo hasta éste para que puedan ser conocidos y experimentados por todos los miembros de su comunidad. Hay una apelación, tanto en Kant como en Stockhausen, a fuerzas no humanas y no controlables sino de manera parcial, lo que está reproduciendo el esquema clásico de la posesión del poeta, si bien en el caso de Stockhausen hay una llamada más directa al chamanismo musical, mientras que en la teoría kantiana, como ya pasara en el *Ión* de Platón, la experiencia musical está siendo intelectualmente reducida (reprimida) por la filosofía.

333Cf.Kant. *Crítica de la razón pura.* A 346.Ed.Cit.p.330-331.

334Cf.Karlheinz Stockhausen. *Entrevista sobre el genio musical*.Turner Musica.Madrid.1988.p.39.

Sección 3.4:Mímesis romántica.

3.4.1. La armonía realizada.

La fuerza teleológica que, en el pensamiento de Kant, llevaba el arte a su perfección gracias a la posesión que sufría el genio por parte de la naturaleza, es comprendida por Hegel como la manifestación dentro de la esfera artística de lo que en el proceso histórico general se corresponde con el desarrollo del *espíritu absoluto*. El arte es el resultado de la expresión del *espíritu* en su primera etapa, es el primer modo de manifestación por el cual lo *absoluto* (o *espíritu*) se da cuenta de sí mismo, e inmediatamente por encima de él se encuentran la religión -en la que la manifestación se da mediante una representación interna a la conciencia-, y la filosofía, donde el *espíritu* se manifiesta como pensamiento libre[335]. Según el esquema teórico hegeliano, hay distintas formas de arte que se corresponden con una mejor capacidad de expresión del *espíritu*, y en la cúspide de ellas se encuentran la música y la poesía que ya no simbolizan lo *absoluto* mediante una forma exterior, sino que su forma es la propia subjetividad del alma, el sentimiento en su infinitud y en su particularidad finita[336].

Para Hegel, el objeto del arte no es la imitación, trabajo que considera pueril e indigno del *espíritu* a que se dirige, y que no hace sino revelar al hombre la impotencia de sus esfuerzos, por la superioridad que da siempre del modelo con respecto a la copia[337]. Hegel percibe además la imprecisión del término imitación con respecto a la música y la poesía, como ya hicieran los tratadistas del siglo XVIII, aunque su rechazo definitivo es consecuencia directa de los planteamientos acerca de la naturaleza, de las relaciones que ésta mantiene con el *espíritu*. Ya Novalis había proclamado que el arte no sólo completa a la naturaleza, sino que ya es algo así como una naturaleza complementaria[338], y Hegel, siguiendo esta línea inaugurada en la representación del drama musical del siglo XVII, declara que tal carácter de segunda naturaleza hace al arte superior, pues representa ideas y las expresa mediante símbolos[339]. La dinámica progresiva en la que se encuentra el *espíritu* hegeliano implica que si el arte es segunda naturaleza, es ya algo más perfeccionado, más acabado y más libre, es decir, una forma de manifestación espiritual en la que la materia es menos condicionante. Pero el arte tampoco es expresión. Hegel deshecha la teoría según la cual el arte no tiene por objeto representar la forma externa de las cosas sino su principio interno, ideas, sentimientos, pasiones situaciones del alma[340]. La objeción a esta segunda teoría es moral: el arte refleja lo interno, las pasiones, pero sin preocuparse de distinguir entre la parte baja y la alta del alma, y así, indiferente con respecto al fondo, la labor del artista no es otra que la de expresar cualquier cosa con independencia del contenido[341]. Para Hegel, esto trae consecuencias funestas para el arte y la sociedad y la expresión en este sentido no hace sino justificar lo injustificable. Pero, por otro lado, el arte no tiene para Hegel el objeto único del perfeccionamiento moral, a pesar de que sea un elemento importante de civilización y que haya servido como medio para la instrucción de aquéllos incapaces de comprender la verdad de otro modo[342]. La distinción entre la moral y el arte se hace una vez se ha resuelto el problema moral, es decir, una vez se ha comprendido ésta como antagonismo entre pasión y razón, tendencia y ley, carne y *espíritu*, y precisamente como una oposición que debe desaparecer[343].

> El arte , por el contrario, nos ofrece en una imagen visible la armonía realizada de los dos términos de la existencia, de la ley de los seres y de su manifestación, de la esencia y de la forma, del bien y de la felicidad. Lo bello es la esencia realizada, la actividad conforme con su objeto e identificada con él; es la fuerza que se despliega armónicamente a nuestra vista, en el seno de las existencias, y que borra por sí misma las contradicciones de su naturaleza:

335Cf. Hegel. *Estética. Primera parte:De la idea de lo bello en el arte, o del ideal.* Ed. Alta Fulla.(2 Vol.) Barcelona. 1988.Vol.I. p. 35.

336Ibid. *Tercera parte:Sistema de las artes particulares*. Ed.Cit. Vol.II.p.p. 119-125.

337Ibid.*Primera parte*.Ed.Cit.Vol.I. p. 18.

338Cf. Novalis.*Enciclopedia*. Números 1437 y 1438.Ed.Espiral.Fundamentos. Madrid. 1976. p. 348.

339Cf. Hegel.Ibid. *Primera parte*.Ed.Cit.Vol.I.p. 19.

340Ibid.

341Ibid.

342Ibid. p. 20.

343Ibid. p.p.21-22.

dichosa, libre, llena de serenidad aún en medio del sufrimiento y el dolor. El problema del arte es, por tanto, distinto del problema moral. El bien, es el acuerdo buscado; lo bello, la armonía realizada[344].

La noción hegeliana de armonía parece ser la tradicional de *proporción*, si bien su ámbito es mucho más extenso que el meramente numerológico. Armonía sigue siendo una ratio, pero ahora entre los dos términos que configuran la existencia, entre la ley y su manifestación, entre lo interior y exterior, el noumeno y el fenómeno.

Armonía realizada, dice Hegel, y podemos comprender esta expresión como poética armónica llevada a su fin. El principio teleológico es evidente, supone el fin de las contradicciones aparentes, su resolución en la cima de la actividad estética. La noción mimética de Hegel sintetiza las tres finalidades del arte por el analizadas y rechazadas, a saber, la imitación, la expresión o el mero perfeccionamiento moral, si bien añade la propia relación de armonía de tales finalidades entre sí junto a la noción de superación de contradicciones. Esta armonía, capaz de sintetizar en sí misma los principios de la imitación, la expresión y la perfección moral, está diciendo -como el legein aristotélico- el *espíritu absoluto*. Y una armonía así es dicha con menos trabas en aquellas artes que trabajan con elementos más acordes a la interioridad. Éste es el caso de la música cuyo elemento propio es el alma misma, el sentimiento invisible que no puede manifestarse exteriormente, sino por un fenómeno exterior efímero, o como también ocurre con la poesía en la que la palabra rítmica recoge el mundo interior del alma y lo presenta a la imaginación para que el *espíritu* sea capaz de manifestarse a sí mismo[345]. En la música encontramos la interioridad humana en pleno movimiento, ella tiene por objeto esencial expresar el sentimiento en su carácter íntimo. El despliegue temporal de la interioridad garantiza que la actividad musical sea ya una forma de autoconocimiento. Hegel puntualiza la diferencia entre la música como arte sonora bella y la música más general del alma resonando para sí, lo que le permite diferenciar entre el arte sonoro como tradición histórica artística sujeta al manejo de materiales específicos, y una fuerza estética más general (que se corresponde con la noción clásica griega de música) en la que se produce autoconocimiento a través de la concordancia de series sonoras temporales. Si Aristóteles había caracterizado ya la mímesis como operación básica epistemológica de los seres animados, Hegel va a precisar este punto con un giro reflexivo: el arte - y la música y la poesía más que ninguna de las otras formas por su capacidad simbólica - es vehículo del propio conocimiento, pues pone en evidencia la temporalidad del sujeto.

Si hacemos abstracción de los pensamientos y de las impresiones que llenan el alma, ésta no es más que un cambio vacío, una sustancia continua que se mantiene en la duración.Entonces el tiempo es la base de nuestra existencia. Ahora, como es el tiempo y no la extensión el elemento en el cual se mueve el sonido,ya, en virtud de este principio, la medida del sonido penetra en el yo, lo percibe en su existencia simple, lo pone en movimiento y lo arrastra con su ritmo cadencioso; mientras que las demás combinaciones de la armonía y de la melodía,como expresión de los sentimientos, se añaden también a estos efectos. Estas son las razones que explican el poder elemental de la música[346].

La sincronía entre el tiempo del tono, que en su simplicidad es el tiempo de la naturaleza, es el mundo sonando, y el tiempo del oyente consciente, lleva al sujeto a apercibir los diferentes cambios que se producen en el tiempo exterior, que experimenta ahora como interno, como su propio ritmo. Su yo es reconfigurado por la conciencia de su propia temporalidad, la cual pasa tan desapercibida en la vida cotidiana como los diferentes pulsos vitales: la música permite al oyente tomar conciencia de los diferentes ritmos que lo constituyen. Igual que la música está compuesta por patrones y modelos de tonos individuales que surgen y desaparecen de acuerdo con un ritmo consistente, así el tiempo es definible en términos de un flujo consistente de instantes, de *ahoras*, de entre los cuales unos alcanzan más consistencia que otros, más significancia que otros, ordenando la conciencia de una forma particular[347]. Y estos patrones son como

344Hegel. Ibid.p.22.

345Cf. Hegel.Ibid. *Tercera parte*. Ed.Cit. Vol.II.p.p. 295-296.

346Hegel.Ibid.p.144.

347Cf. Kaminsky.*Hegel on Art.*State University of New York Press. Albany.1970.p.125-126.

moldes vacíos que permiten diferentes llenados significativos, y que serán llenados a partir de la temporalidad del sujeto.

La poesía, que ya es música, y que opera con la rítmica en toda su complejidad, supone la forma suprema en la que la autoconciencia del *espíritu* tiene lugar. En la poesía al igual que en la música, ya no sólo no se imita la naturaleza y las formas de la vida cotidiana mediante secuencias rítmicas que pueden ser semejantes a las de las emociones que experimentamos, sino que la naturaleza es superada de una vez, pues al tomar conciencia del *espíritu absoluto* estamos entrando en la esfera de lo que va a ser, tomamos conciencia de la tendencia de las cosas de la naturaleza y no tanto de su estado actual pasajero. La *idea* se manifiesta en el *espíritu* y en la naturaleza, pero, a través del arte, el *espíritu* supera a la naturaleza como parte de su proceso de desenvolvimiento[348].En la poesía todos los efectos de la música se encuentran potenciados y superados.

> Con la música, el arte abandona la absorción del *espíritu* en la forma visible; con la poesía abandona de igual modo el elemento opuesto a la forma, el sonido y el sentimiento, al menos en cuanto ese sonido no es ya modelado como objeto propio y como expresión simple del sentimiento. Así, el *espíritu* manifiesta, pero no quiere ya encontrar en el sonido, fenómeno sensible a pesar de su carácter *idea*l, su existencia real; sólo la busca ya en sí mismo, a fin de expresar el pensamiento tal como se forma en el foco interno de la imaginación[349].

El sonido es en la poesía ya sólo el signo material y el componente musical entra a formar parte como medio en el que el ritmo y las alturas contribuyen a la expresión de la *idea*. En la poesía no sólo se supera la exterioridad de las artes plásticas que la propia música ya superaba, sino que la interioridad sentimental también se supera y se asimila a la expresión del pensamiento. Por ello, la poesía une y abraza en una esfera superior, en la esfera de la misma vida del *espíritu*, las dos tendencias opuestas de interioridad y exterioridad que se dan en la música y las artes plásticas[350]. El arte no imita, sino supera y expresa con mayor profundidad el *espíritu* en los fenómenos vitales, especialmente la poesía, en la que se funden las dimensiones de lo espacial exterior y lo temporal interior.

> La poesía, en fin, puede no sólo abarcar el mundo del pensamiento en su conjunto, sino también describir todas las particularidades y los pormenores de la existencia exterior con una riqueza a la cual no es dable que lleguen la música ni la pintura[351].

A diferencia de Kant, Hegel considera a la poesía como un arte conceptual, y las artes en general, aunque de manera menos perfecta que ésta, son capaces de manejar conceptos, pues el arte como los demás procesos vitales es un proceso de ganancia de conciencia. Bien es cierto, que la conceptualización en las artes no sigue los procesos ordinarios de la razón, y hasta la más elevada de ellas, la poesía, la que ha alcanzado la forma mejor para la expresión de la *idea*, es para Hegel incapaz de separar aún lo universal de su existencia en un objeto particular. Claro que si la poesía constituye una forma de conocimiento algo tiene que tener de conceptual, aunque sea una conceptualización *sui generis*. Pero el reconocimiento de su alcance conceptual no quiere decir que la poesía deba mantenerse en el mero pensamiento especulativo. La poesía debe alcanzar un dificil equilibrio entre la construcción mediante conceptos y el vehículo para el sentimiento incapaz de expresarse en palabras, entre el mundo de las abstracciones generales y las formas concretas del mundo real[352].

El ejemplo más acabado de unas artes musicales como las que la teoría mimética de Hegel reclama se da en la *Novena Sinfonía* de Beethoven. En ella la música sirve al texto de Schiller y lo realza en la expresión conjunta del concepto y el sentimiento de la libertad y la hermandad universales. La sinfonía beethoveniana es la culminación de un arte sonoro en el que su material ha cedido a la expresión de la *idea*. Ésta encuentra su medio en un complejo lenguaje tonal en el que las tensiones y distensiones estructuradas entorno a las leyes de la armonía dieciochesca son puestas al servicio de la expresión libre de la

---

348Ibid. p.p. 29-31.

349Hegel. *Estética*. *Parte Tercera*.Ed.Cit. Vol.II.p.215.

350Cf.Hegel.Ibid.p.213.

351Ibid.p.212.

352Ibid.p. 217.

subjetividad. En Beethoven el *espíritu* se repliega sobre sí y la ley armónica se une a la libertad de la expresión, alcanzando la conciencia de sí mismo. En la *Novena* el sonido es semantizado, cada giro armónico corresponde a la resolución de un problema del *espíritu*, se corresponde íntimamente con la superación que el *espíritu* hace de sí mismo en la naturaleza. Hegel había observado que en algunas condiciones la música es capaz de alcanzar, mediante las disonancias de séptima y novena, la expresión de la significación *ideal* no menos puramente que la emoción subjetiva del más profundo contenido: el de la religión[353], y parece estar pensando en Beethoven al formular esto. En la *Novena Sinfonía* la homogeneidad semántica de los códigos armónico y poético esta al servicio de la expresión de algo que supera ya el propio ámbito del arte, allí entramos en el ámbito de la religión de la libertad, de una libertad ganada en un proceso de ampliación de la conciencia, mediante el incremento de conciencia que lleva a la asimilación de lo otro a partir de un amor universal. Las disonancias de séptima y novena suponen la inclusión en el sistema armónico de los parciales más alejados, la extensión de las fronteras del sistema mucho más allá de las proporciones de los números ideales. La disonancia produce por un lado la fascinación de lo nuevo, pero también implica la relatividad de los valores adoptados, relatividad que se siente con una especial sensibilidad hacia los cambios históricos culturales. Esto se aprecia notoriamente en los últimos cuartetos de Beethoven, donde se prefigura un sistema de modulación continua como el que adoptará intuitivamente List y después imitará Wagner, hasta su posterior sistematización a finales de siglo en las obras de Cesar Frank y Max Reger. La relativización final del sistema en base a la extensión del centro del universo musical a todas partes ocurrirá con el dodecafonismo de Shoenberg, en el que no hay números privilegiados en términos absolutos sino que cada pieza define libremente sus jerarquías de ellos.

Este carácter central de ganancia de conciencia que se da en las artes románticas que se encuentran en la cúspide, acaba, no obstante, por hacer que el sistema hegeliano -a diferencia del beethoveniano siempre ligado a su forma histórica- dispense la forma histórica a favor de la expresión de la *idea* y la instantaneidad de la labor creativa cede ante lo *idea*l, lo específico y concreto del aquí ahora ante la abstracción del proceso general evolutivo del *espíritu*. Por eso afirma que:

> Así es indiferente para la poesía propiamente dicha, que una obra poética sea leída o recitada. Ésta puede igualmente, sin alteración esencial, traducirse a una lengua extranjera, y hasta del verso a la prosa. La relación de los sonidos puede ser así totalmente cambiada[354].

Pero esto no sólo hace peligrar todo el contenido sensible del arte, sino que hace tambalearse todo el sistema al estar en contradicción con lo sostenido más arriba acerca de la relación del ritmo y la conciencia, pues los ritmos de todas estas experiencias musicales que se ofrecen como análogas desde un punto de vista conceptual suponen rítmicas diferentes en la percepción, formas diferentes y por tanto fenómenos diferentes. Y esto es así no sólo porque las diferentes formas expresan diferentes estados emocionales o pasionales de un mismo concepto, sino porque el concepto como tal no es independiente de las pasiones y las emociones -más bien se desarrolla en la medida que el dionisismo cede algo ante la individuación- salvo que se considere que el arte es exclusivamente una tarea de la conciencia. Pero si el desenvolvimiento del arte es progresivo, como es progresivo el desarrollo de la conciencia, nunca en un instante dado del proceso - que no sea el supuesto fin del arte - se expresa toda la conciencia, sino que consta de un elemento aún no realizado por la conciencia que no está en función del concepto aunque lo determina de forma negativa (en cuanto que en un instante posterior, el concepto primero en la sucesión temporal se comprende como un concepto segundo, temporalmente, cuya diferencia específica es una carencia).

En Hegel el principio aristotélico del arte como una producción racional que produce un logos verdadero[355] ha sido remodelado hasta hacer de tal logos, *espíritu*: el arte es una producción del *espíritu* para encontrarse a sí mismo, salida del logos para volver al logos, salida desde sí para volver a sí, en un mundo espiritualizado ordenado que va hacia lo mejor expresándose miméticamente a sí mismo. La mímesis alcanza con Hegel la forma sistemática más completa: la representación mimética ha incluido la oposición y la contradicción mediante una ratio armónica que las resuelve incorporando la violencia. No obstante, el concepto de *armonía realizada* presenta algunas ambigüedades. La armonía realizada como ratio armónica de opuestos supone que en un instante To se alcanza una armonía Ao distinta a A1 en T1. Si

353Ibid.p.169-170.

354Hegel.Ibid.p.216.

355Cf.Aristóteles.*Etica a Nicómaco*.1440a.21.Véase más arriba la Sección 2.3.1.

$$Ao = \frac{Oxo}{Oyo} \; ; \quad A1 = \frac{Ox1}{Oy1}$$

siendo Ox y Oy dos opuestos que configuran el ratio en instantes diferentes, entonces:

1. Si Ao=A1, entonces lo que se da es una igualdad de la ratio en todo tiempo: $\frac{Oxo}{Oyo} = \frac{Ox1}{Oy1}$

Pero si la proporción es fija entre dos factores que intervienen en el arte, ley/tendencia, por ejemplo, los progresos de conciencia, el autoconocimiento del *espíritu* sólo puede ser cuantitativo, con lo que la noción misma de incremento del autoconocimiento o la de progreso es, cuando menos, ambigua, si no absurda, pues a la par que se consolida un elemento positivo por su incremento, lo hace el negativo que también crece.

2. Pero si Ao es distinto de A1, la relación armónica es distinta en momentos distintos. Ao, A1, A2 son armónicos a pesar de ser distintos, lo que sólo tiene sentido si pertenecen a una serie armónica, una serie a cuya pertenencia se debe el carácter de armonía. Se trata entonces de armonía como expresión de una ley interna de pertenencia. Esto lleva inevitablemente al marco platónico del paradigma. Una armonía cualquiera Ai sólo lo sería en cuanto que pertenezca al conjunto A total de las armonías. Esta pertenencia sería equivalente a la noción de participación.

La teoría de Hegel sería una temporalización de la teoría de las ideas, además, la serie A funcionaría como motor teleológico. El sistema se salva tan sólo dando a la serie A el carácter de la virtualidad, lo que acarrea el difícil problema de las relaciones entre lo virtual y lo real, o bien haciendo de A algo no completo, casi-definido, en un proceso de definición abierto al futuro, pero entonces la relatividad de este concepto de armonía no es compatible con el carácter absoluto que el *espíritu* debe imprimir a la armonía (problema que también se aplica a la virtualidad).

Por otro lado, la armonía realizada A del proceso de espiritualización hegeliano, impone una prohibición sobre lo que no guarda relación de pertenencia (mimética) que acaba por sacudir a todo el edificio artístico debido al carácter parcial, relativo, de lo que el arte expresa, pues sólo ciertas relaciones $\frac{Oxi}{Oyi}$ cualifican para el arte. En este sentido, A conduce a la disolución de la labor artística, o cuando menos, a su escisión en dos tipos de arte. Este proceso en el que se excluye lo distinto, a pesar de la intención originaria de unirlo en una síntesis superadora, ha sido llamado por Adorno con fortuna el *tabú mimético del arte*, que permite reforzar la imagen de la obra para el autoconocimiento del *espíritu* pero a costa de vedar a tal conocimiento el ámbito de lo *absoluto*, pues lo otro queda fuera.

> La espiritualización, como constante extensión del tabú mimético sobre el arte, que es el originario reino de la mímesis, trabaja en su propia autodisolución, pero también, en cuanto fuerza mimética eficaz para la identificación de la obra consigo misma, excluye todo lo que le es heterogéneo y robustece así su carácter de imagen[356].

A pesar de que no es el arte el reino originario de la mímesis, sino más bien la religión -por lo que se ha visto ya más arriba-, sí es cierto, como dice Adorno, que la espiritualización hegeliana extiende un tabú mimético sobre el arte romántico, rechazando el esquema modelo-copia como inadecuado y el de la expresión exclusivamente interna como insuficiente, pero sólo para entrar en una forma automimética de la expresión sustentada sobre el principio ambiguo de la armonía realizada. Ahora el arte desvela el *espíritu* a sí mismo, expresa la *idea* de una manera más completa que la propia naturaleza, ya no se encuentra encadenado a los sentidos y la naturaleza, es decir, excluye lo heterogéneo que es lo no conceptual, lo no consciente, y repitiéndose a sí mismo robustece su imagen.

No obstante la labor reforzadora de la imagen de la obra gracias al tabú mimético, la exclusión de lo heterogéneo (de lo feo, de lo otro, de lo no conceptual) hecha repetición tras repetición, hace que lo negativo recurra como simulacro, como repetición sin concepto, como mera materialización de la virtualidad de la *idea*. Y esto es posible gracias a la rítmica de la autoconciencia, al poder formador de la fuerza apolínea que hace que lo indefinido pueda ser simplemente lo que aún no es para después ser una máscara o un molde

356Theodor W. Adorno. *Teoría Estética*. Taurus. Madrid. 1986. p. 127.

vacío, un simulacro de la propia autoconciencia. Este tabú mimético aparece en las artes musicales a partir de la *ratio et auctoritas* de San Agustín y los primeros padres de la Iglesia, cuando el reforzamiento del modelo de la Ley y la Escritura rechaza lo dionisíaco, desprecia lo que no sigue el número ideal como simple simulación sin esencia, y lo presenta como lo demoníaco, lo que no es comprensible sino como expresión de una carencia. Pero su condición de máscara de la divinidad apolínea unidimensional no hace sino denunciar que esta condición apolínea es también una máscara, y que todo este sistema racional es una simulación a gran escala. En Hegel es cuando esto queda patente, y es también cuando se pretende liberar a lo negativo de su condición de no-ser.

Sección 3.4:Mímesis romántica.

3.4.2. La música como voluntad.

La mímesis musical ocupa un lugar clave en el sistema filosófico de Schopenhauer. A partir de la analogía de la música con las otras artes -dice Schopenhauer- podemos inferir que la música debe estar en relación con el mundo como la representación a la cosa representada[357].

> Su referencia imitativa al mundo debe ser muy profunda, infinitamente cierta y realmente sorprendente, pues es comprendida de manera instantánea por todo el mundo, y presenta una cierta infalibilidad por el hecho de que su forma puede ser reducida a reglas bastante definidas expresables en números, de las que no puede apartarse sin dejar de ser completamente música[358].

En este pasaje se nos llama en primer lugar la atención sobre el efecto generalizado de la música, un efecto inmediato que debe hacernos sospechar acerca de su íntima relación con la naturaleza humana. A esto hay que añadir el carácter matemático de sus leyes armónicas, su relación estrecha con el número que la hace ser una ciencia. El fundamento numérico de sus leyes no quiere decir que haya que reducirla al ejercicio aritmético inconsciente del que hablaba Leibniz, pues si así fuese, el placer que proporcionaría no sería superior al de una suma aritmética bien hecha, y no ese intenso placer que experimentamos cuando vemos tomar expresión a las partes más profundas de nuestra naturaleza[359].

Destaca Schopenhauer la dificultad de determinar la relación mimética entre música y mundo, relación que se ha intentado aclarar a lo largo de la historia de la humanidad[360]. Su respuesta particular pasa por la asignación a la mímesis de un lugar en relación a la voluntad. Todas las artes objetivan la voluntad de forma indirecta a través de las Ideas, y éstas, en su sentido platónico, son la objetivación de la voluntad[361]. Según Schopenhauer:

> La idea es la unidad que ha caído en la pluralidad por virtud de la forma temporal y espacial de nuestra aprehensión intuitiva[362]

El mundo no es nada más que el fenómeno o apariencia de las Ideas en pluralidad a través de su entrada en el principio de individuación, es decir, la apariencia que al individuo muestra su percepción y la forma de conocimiento que le es posible como tal[363]. La música sobrepasa el ámbito de las ideas:

> Es una objetivación y copia de la voluntad tan inmediata como el propio mundo lo es, y como las ideas son con respecto al fenómeno múltiple que constituye el mundo de las cosas individuales[364].

El contenido metafísico de la música lleva a Schopenhauer a afirmar que la música, hasta cierto punto, podría existir incluso si no hubiera mundo en absoluto[365], de lo que se infiere que no es igual a las otras artes, pero también que la música constituye una expresión de la voluntad. En cuanto que es así, la música es una forma de conocimiento, y más exacta que el que permite el conocimiento del mundo pues accede directamente a la voluntad. No obstante, a través de su relación con la voluntad, es posible reconocer a la música en el mundo, y a la vez, conocer el mundo a través de la música. Schopenhauer expresa así una sugestiva analogía sobre la relación musical que estructura la naturaleza:

357Cf. Arthur Schopenhauer.*The World as will and representation*. # 52. Dover Publications, Inc.New York. 1969.(2 Vol.).p.256.

358Schopenhauer. Ibid.

359Cf. Ibid.

360Ibid.

361Ibid. p. 257.

362Schopenhauer.Ibid. #49. Ed.Cit.p. 234.

363Cf.Schopenhauer.Ibid.#52. Ed.Cit.p. 257.

364Schopenhauer.Ibid.

365Cf.Schopenhauer.Ibid.

> Reconozco en los tonos más profundos de la armonía, en el bajo total, los grados más bajos de la objetivación de la voluntad, la materia inorgánica, la masa del planeta. Es bien conocido que todas las notas agudas, ligeras,tremolantes, las que desaparecen más rápidamente, pueden ser contempladas como resultados de las vibraciones simultáneas del bajo profundo. Con el sonido de la nota grave, la nota aguda siempre suena débilmente a la vez, y es una ley de la armonía el que una nota baja pueda ser acompañada solamente por aquellas notas que suenan de hecho automáticamente y simultáneamente con ella[366].

Es decir, está comparando el planeta con la fundamental armónica y la necesidad de relación de lo que tiene masa menor o vibración más aguda con respecto a tal fundamental (Véase la figura 13 al final de esta sección).

Si representamos la fundamental de la serie armónica por “1”, las demás notas de la serie, dentro del sistema temperado (o de quintas temperadas), suenan a simultáneo con ella como vibraciones parciales de ella, con múltiplos exactos, conforme a la siguiente división de la octava:

C	**D**	**E**	**F**	**G**	**A**	**B**	**C**
1	**9/8**	**5/4**	**4/3**	**3/2**	**5/3**	**15/8**	**2**

Para Schopenhauer esta ley de la armonía tonal es análoga al hecho de que todos los cuerpos y organizaciones de la naturaleza pueden ser contemplados como si hubiesen llegado a la existencia a partir de un desarrollo gradual a partir de la masa del planeta, que es a la vez su sostén y su fuente[367]. En la melodía, en la voz principal, cada vez más libre al abarcar ya prácticamente todas las alturas, Schopenhauer reconoce el grado más alto de la objetivación de la voluntad, la vida intelectual que traza conexiones significanttes de pensamiento en la melodía, así como retrata cada esfuerzo y cada cambio agitado de la voluntad que la razón sumariza bajo el amplio y negativo concepto de sentimiento, y que no puede ser ascendido a las abstracciones de la razón[368]. Conforme a esto, puede decirse que las cuatro partes de la armonía: bajo, tenor, alto, y soprano, o si se prefiere, la fundamental,la tercera la quinta y la octava, se corresponden con los cuatro grados de la serie de la existencia: mineral, vegetal, animal y humano[369] (Véase la figura 14).

La analogía armónica schopenhaueriana ilustra una forma musical de pensar el mundo a partir de la mímesis de objetivación -la mímesis que realiza la música a partir de la voluntad- que es de gran interés a pesar de la inocencia ilustrada de sus postulados. En efecto, Schopenhauer está aceptando la armonía clásica, la de Rameau, como base de su explicación sin tener en cuenta el carácter históricamente condicionado de ésta. La afinación temperada, una convención que se establece tan sólo a partir de Bach en el siglo XVII, es una simplificación racional en la explicación de los armónicos sonoros cuya relación con la naturaleza ha sido mediada por un acuerdo cultural. Toda la ciencia armónica occidental está basada en el sistema temperado, que cierra el sistema de alturas en un círculo de quintas, cuando lo que hay es un complejísimo universo sonoro que asciende en espiral, como se vio en Pitágoras. Schopenhauer parece olvidar que el sistema armónico que utiliza es una construcción conceptual, y por tanto que alcanza la unidad mediante abstracciones *post rem*[370], es decir, una construcción hecha a partir de la apariencia o los fenómenos en el que la razón no tiene tratos directos con la voluntad, sino mediados a través de la pluralidad de las ideas, lo que no permite sino una construcción deficitaria. Percibe el carácter negativo del sentimiento con respecto a la razón pero no acaba de percibir el carácter racional del sistema armónico en el que basa su intuición metafísica. Por otro lado, el despliegue progresivo que pretende para su modelo armónico de la naturaleza está situando la música práctica - y no sólo esa otra que parece ser la esencia de la voluntad - fuera del tiempo: la libertad del intelecto-soprano es posterior a la nota fundamental de la tierra, mientras que la metáfora armónica las coloca a simultáneo.

366Schopenhauer. Ibid.p. 258.

367Cf. Schopenhauer.Ibid.

368Cf. Schopenhauer.Ibid. p. 259.

369Cf. Schopenhauer.Ibid.Vol.2.Capt.39.Ed.Cit. p. 447.

370A diferencia de la idea que es una unidad *ante rem*, como él mismo explica su sistema filosófico en # 49. Vol.I.Ed.Cit p. 234-235.

El interés de su propuesta reside, no obstante, en que ilustra la posibilidad de construir modelos metafísicos musicales a partir de cualquier estado histórico dado de la ciencia. En efecto, como ya hemos visto, para muy diferentes conocimientos armónicos el hombre ha sido capaz de elaborar distintos y complejos sistemas de mímesis musical; Schopenhauer desarrolla su modelo romántico a partir del suelo ilustrado de la armonía temperada, y su contenido poético no es inferior a ninguno de los que le precedieron en este ajuste entre universo y música. Schopenhauer no sólo es plenamente consciente de la capacidad metafísica de la música sino que parodiando a Leibniz dirá que:

> La música es un ejercicio inconsciente en metafísica en el que la mente no sabe que está filosofando.[371]

Por un lado, gracias a su carácter numérico, la música nos da acceso sensible a las relaciones racionales e irracionales de los números a través de la consonancia (relación de ratio simple) y la disonancia (relación de ratio compleja) y no meramente conceptual como hace la aritmética[372]. Por otro lado esta misma naturaleza numérica hace de la música un lenguaje apto para los fenómenos físicos, pero sobre todo, el carácter numérico de la disonancia, o si se prefiere, de lo irracional, de lo que se encuentra en relación numérica compleja, es, según Schopenhauer una imagen natural - y podríamos añadir, sensible - de aquello que resiste nuestra aprehensión, y por ende, de aquello que resiste nuestra voluntad, por lo que la música se convierte con sus innumerables y complejas secuencias de consonancias y disonancias en el material con el que la voluntad se hace mejor patente de una vez ante el humano[373]. Música y filosofía se funden en este sistema como antes lo hicieran en pitagorismo y platonismo[374]. La armonía permite una conceptualización de la psicología y la naturaleza exactamente con el mismo artificio que en Grecia se hiciera con los números ideales. Schopenhauer añade un nuevo ámbito a la metafísica musical tradicional pues considera la música práctica y la humana (y no sólo la mundana como en la Antigüedad), también como actividades metafísicas. El compositor está revelando la naturaleza más interna del mundo y el oyente participa del misterio.

Del suelo teórico schopenhaueriano partirá toda la obra musical y filosófica de Wagner, quien se erigió a sí mismo como sacerdote de una nueva era. Wagner retoma el privilegio schopenhaueriano otorgado a la música sobre las demás artes, el privilegio de la objetivación directa de la voluntad frente a la mediación representacional, y por tanto conceptual de las otras artes, para proclamar al artista musical como el profeta elegido para una nueva forma de religión burguesa basada en el proyecto de una obra de arte del futuro capaz de aglutinar las energías sociales de una manera análoga a como la tragedia griega hiciera en Atenas[375]. El artista musical, mediante la unión de sonido y palabra en el poema tonal[376] es capaz de inaugurar una nueva forma de conocimiento a través del sentimiento[377] que da paso a la formación de un nuevo hombre y de un nuevo orden social. Para Wagner,la lógica del músico supera a la de la ciencia. La música ocurre en un espacio distinto al de la experiencia ordinaria, pero desde el que emanan principios aplicables a la vida cotidiana.

Para Schopenhauer, el poder de la música práctica reside en que durante la escucha la voluntad se ve teñida con los colores de la apariencia o representación, y no se afectan directamente los afectos de la propia voluntad, por eso la música nunca causa un sufrimiento en el sentido en el que se sufre con un dolor específico, sino que siempre permanece placentera incluso en sus acordes más dolorosos, y disfrutamos al

---

371Schopenhauer. Ibid.Vol I. #52. p. 262.

372Cf. Schopenhauer.Vol. II. Capítulo 39. p.p. 450-451.

373Ibid. p. 451.

374Recordemos las palabras finales de Sócrates en el *Fedón*, cuando identifica la música y la filosofía:
Visitándome muchas veces el mismo sueño en mi vida pasada, que se mostraba unas veces, en una apariencia y otras en otras, decía el mismo consejo, con estas palabras: "¡Sócrates, haz música y aplicate a ello!" Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que aniiman a los corredores y a mi también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. (Platón. *Fedón* 60E-61A. Gredos. Madrid 1988 pp. 32-33).

375Véase especialmente a este respeco los ensayos de Wagner *The cultural decadence of the nineteenth century* y *On Music and Drama*. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1992. p.p.37-76 y p.p.179-238 respectivamente.

376Teoría wagneriana basada en el supuesto de que la vocal es un tono condensado, y por tanto capaz de la objetivación de la voluntad, en el que se expresa el sentimiento. Véase *The art work of the future*.# 12.En *On Music and Drama*.Ed.cit.p.p. 205-207.

377Cf.Wagner.*The art work of the future*. #3 p.p.187-192.

escuchar en su lenguaje la historia secreta de nuestra voluntad y todas sus aflicciones[378], lo que la hace el perfecto arte burgués sin riesgos que es la ópera de Wagner. La experiencia de la vida real es otra cosa.

> En la vida real y sus terrores es nuestra propia voluntad aquello que es excitado y atormentado, entonces no estamos preocupados con tonos y sus relaciones numéricas; al contrario, nosotros mismos somos ahora la cuerda vibramente que es tensada y pellizcada[379].

Pero éste pasaje, destinado sin duda a justificar por qué hay muy diversos grados de sensibilidad humana ante la música, contradice lo afirmado más arriba acerca de la inmediatez con que la música afecta a todos. Si la música objetiva nuestra voluntad y nos la pone delante para que asistamos a su espectáculo de tensiones y distensiones, la existencia cotidiana no hace otra cosa, y si hay alguna diferencia entre una actividad y otra se debe a la distancia estética que hemos ganado con la música y el espectáculo musical con respecto a los tormentos e infortunios del espectáculo de la vida cotidiana, pero no porque las secuencias de afectos que recorre la voluntad sean diferentes en uno y otro caso en cuanto a su contenido. Si tal secuencia fuese diferente habría dos formas diferentes de la voluntad y la música no sería capaz de sobrepasar a cualquier otra objetivación de las que se dan en el mundo, entonces no sería tan diferente de las demás artes, o de las mismas ciencias, como Schopenhauer argumentara más arriba, pues la música ya vendría mediada por la individuación. Si la música ha de ocupar el lugar metafísico que le asigna Schopenhauer ha de mantener una estrecha proximidad mimética con respecto a la voluntad que se le asigna, ha de ser inmediata, y permitir que cada experiencia individual de la voluntad lo sea de la misma y única voluntad. De lo contrario, todo el sistema filosófico sucumbe en la pluralidad de las ideas en las apariencias, pues ni el concepto ni la privilegiada forma de conocimiento que supone la música son ya conocimiento en absoluto de ningún tipo, y la experiencia global del mundo no encuentra ningún lugar de anclaje que la libere de ser un fuego fatuo de muchas voluntades. Por otro lado, si el sujeto no se reconoce como actor, espectador y escenario a la vez, esta forma de mímesis- que no es otra que la reformulación del marco teórico de la clásica bajo las condiciones románticas de la voluntad- sólo conduce al nihilismo. La distancia estética es parte de la misma representación. La separación es variable, incluso algunas veces puede llegar a ser imperceptible, como muestra Shakespeare en la escena del envenenamiento de *Hamlet*. Hay música dionisíaca cuando tal distancia es nula, cuando la voluntad ya no va mediada sino que se objetiva representacionalmente, cuando es indistinguible de ella, es decir, cuando se rompe para que el sujeto central se identifique con lo que le rodea. La distancia se puede hacer nula tanto en las representaciones artísticas como en las de la ciencia o la vida cotidiana, y de hecho, la dependencia del sujeto con respecto a la representación que lo constituye hace que tal distancia tienda siempre a cero, por mucho que se pretenda hablar desde un ámbito extrarepresentacional artístico, científico, religioso o filosófico. La tensión del esquema schopenhaueriano, en el que la pluralidad de las ideas en las apariencias se opone a la inmediatez de la voluntad en lo musical, produce la paradoja de que hay conocimiento en donde no hay ideas ni conceptos, en el sentido de Schopenhauer, y que donde los hay sólo queda la representación, aunque esta tiende a anularse por la proximidad y dependencia que el sujeto tiene con respecto a ella. Esto es el dionisismo cuando se contempla desde la voluntad, que es lo que haría Nietzsche, pero también es el nihilismo cuando se contempla desde el sujeto formador/formado de la representación. Para que la teoría de Schopenhauer tenga sentido es imprescindible que el sujeto se reconozca triplemente en actor, espectador y escenario, modelo mimético que apunta al que leemos en el *Bhagavad Ghita* y en los *Upanishads*: todo lo que hay en el mundo o fuera de él es Brahma.

378Cf.Schopenhauer.Ibid. Vol.II.Ed.Cit. p. 451.

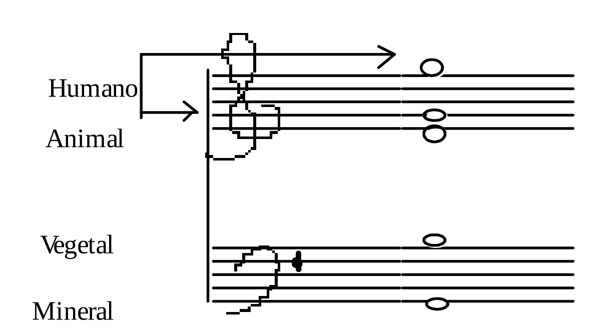
379Schopenhauer.Ibid.

Serie armónica



Figura 13.

Armonía vital de Schopenhauer



Analogía entre laarmonía y los distintos reinos de la naturaleza.
El humano goza de un registro mayor y de una mayor libertad con respecto a la fundamental.

Figura 14.

Sección 3.4:Mímesis romántica.

3.4.3.La automímesis técnica.

El alto grado de especialización que alcanzan las diversas artes musicales durante el siglo XIX propició nociones cada vez más estrechas de musicalidad. La triple división pitagórica de la armonía en mundana, humana e instrumental desaparece a favor de un armonía exclusivamente instrumental, de una técnica para la combinación de los sonidos de un grupo específico de instrumentos de la tradición europea. La idea de la imitación pierde todo contenido no formalista, y algunos teóricos como Eduard Hanslick se apresuran a poner las marcas de una ciencia bien asentada en las escuelas de música. Hanslick restringe el carácter mimético de las artes a las figurativas y establece como diferencia específica de la música su carácter no imitativo. Según Hanslick, la música no tiene un prototipo en la naturaleza, además, no expresa ningún contenido conceptual, y sólo se puede hablar sobre ella en secas definiciones técnicas, o con ficciones poéticas.

> Su reino no es realmente de este mundo. Todos los retratos elegantes, las caracterizaciones, circumscripciones de un trabajo musical, son o bien figurativos o perversos. Lo que en cualquier otro arte es todavía una descripción en música es ya una metáfora. La música pide de una vez por todas ser entendida como música y sólo como música se puede comprender y como tal disfrutar.[380]

Nos encontramos aquí, aparentemente, en las antípodas de una teoría mimética musical. Pero conviene examinar con mayor detalle sus planteamientos.

La música, en cuanto que no tiene en sentido estricto un modelo inicial al que imitar, tan sólo imita modelos musicales, no puede ser tratada sino como un lenguaje científico. La armonía permite descripciones precisas y son éstas las que deben utilizarse si esperamos decir algo con sentido acerca del arte sonoro. De lo contrario, nos movemos en el campo de la poesía, que toma imágenes de la naturaleza y las describe y tiene también prototipos en las acciones de los hombres[381].

> Un pintor o un poeta presentan un esfuerzo creativo que es un constante trazado y copia (imaginaria o real); no hay nada en la naturaleza que la música pueda copiar[382].

La música para Hanslick no tiene ningún contenido que permita hablar en términos conceptuales definidos, y además, en ella son indistinguibles forma y contenido.

> Cuando hablamos acerca del contenido de una obra de arte, sólo puede tener sentido lo que decimos si adjuntamos al discurso una forma. Los conceptos de contenido y forma se determinan y complementan mutuamente. Cuando en el pensamiento una forma no parece separable del contenido, no existe ahí de hecho un contenido independiente[383].

Con otras palabras, Hanslick considera que la música tiene una semanticidad nula, es pura sintaxis sin significado, pues en ella no se puede determinar donde empieza una cosa y acaba la otra. La música entonces sería algo así como un juego o un cálculo cerrado sobre sí mismo. Por ello previene contra cualquier relación que se trace entre ella y la naturaleza que no parta de que la naturaleza sólo ofrece al arte la materia prima para que éste realice sus labores transformativas[384]. Así, en un ataque que parece especialmente dirigido contra las ideas de Schopenhauer, alerta contra el error de pensar que el sistema tonal sea algo que se da en la naturaleza, y considera que la tendencia - ya explícita en Rameau - de hablar de las leyes musicales como leyes de la naturaleza no es sino la consecuencia de una cultura musical que se

380Eduard Hanslick.*On the Musically Beautiful*. Hackett Publishing Company. Indianapolis. 1986. p. 30.
381Cf.Hanslick.Ibid. Ed.Cit.p. 73.
382Hanslick.Ibid.
383Ibid.p.80.
384Cf.Hanslick.Ibid.p.73.

expande de manera interminable[385]. Esto no parece sostenerse muy bien si tenemos en cuenta la teoría de la mímesis clásica en cualquiera de sus variantes: no se trata de la expansión de una cultura excesivamente musical, siempre ha habido ahí una corriente principal mimética, y ésta es contra la que precisamente se levanta Hanslick. Por otro lado, el hecho de que la música ha tenido históricamente la tendencia a llenarse de significados cósmicos no es un capricho musical, y de hecho debe ser expresado de la manera siguiente: las cosmologías primeras de las que tenemos noticia en el planeta, están todas ellas *traspasadas* de simbologías y significados musicales.

Hanslick está inaugurando el positivismo musical a partir de los principios kantianos del arte como finalidad sin fin, pero añadiendo a tales planteaminetos un vaciado total de sentimientos para la parcela del arte sonoro. La oposición hanslickiana entre cultura y naturaleza es tajante:

> La lengua es un artefacto exactamente en el mismo sentido que lo es la música; ninguno de los dos tiene su prototipo en la naturaleza externa, sino que ambos han llegado a la existencia de forma gradual, y ambos deben ser aprendidos.[386]

Hasta cierto punto podría pensarse que su pertinaz insistencia en la importancia de la técnica en las artes y en la música en particular es un hegelianismo en el que el espíritu hubiera declarado la guerra a lo natural. Según Hanslick la música de la naturaleza y el arte musical de la humanidad constituyen dominios completamente separados cuya transición, el camino que conduce desde la naturaleza hasta la cultura musical, es posible gracias a las matemáticas[387]. Sólo la música consciente y sistematizada puede ser considerada como tal, como se deduce de sus ideas. Pero esto es así sólo por definición del autor, que en su cruzada personal contra el sentimiento en música parece olvidar que toda la técnica musical está basada en el concepto de número, en el concepto de tiempo y en el concepto de ritmo, conceptos todos ellos fundamentados sobre los conceptos de repetición y diferencia, sobre los que a su vez se basa toda la teoría de las formas musicales. El ritmo es un concepto que se aplica tanto al flujo de la naturaleza y sus fenómenos como a las artes y las ciencias y la mediación no son las matemáticas, sino un mismo ser humano pensando y sintiendo en diferentes actividades. Según Hanslick, la naturaleza no nos proporciona los materiales artísticos para un sistema tonal completamente acabado, sino tan sólo las materias primas crudas con las que se ha de construir la música, y que los débitos mayores de la humanidad con respecto a los animales no están en sus voces, sino en sus entrañas, dando a entender que no son los cantos sino sus tripas y pieles, que sirven para hacer cuerdas y tambores, los que han contribuído al desarrollo del arte musical[388]. Las pruebas que los estudios antropológicos sobre el chamanismo han aportado parecen contradecir esta tesis, pero también el sentido común hace sospechar sobre lo que aquí se está proponiendo acerca de una cultura tan radicalmente separada de lo natural.

¿Cómo explica entonces Hanslick la relación entre la música y las emociones? No debido a que la música exprese ningún sentimiento, sino porque hasta cierto punto la música imita el movimiento de un proceso psíquico gracias a sus distintas fases: *presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo,* aunque tal movimiento es tan sólo una particularidad del sentimiento pero nunca un sentimiento específico[389]. Esta imprecisión es precisamente lo que manifiesta su incapacidad para expresar sentimientos, la imitación, o quizá mejor en este caso sería hablar de analogía,es tan general como para sólo coincidir en que se trata tanto en música como en los sentimientos, de una serie que combina estructuras temporales con diversa duración interna. Hanslick, como ya hiciera Boyé, vuelve al ejemplo del *Orfeo* de Glück para apoyar sus tesis[390].

Si la música es un arte tal como lo concibe Hanslick, un arte meramente formal, entonces, salvo en los momentos en los que aparecen formas nuevas - momentos muy contados en la historia de la música que precede a su teoría - la música puede ser considerada como un arte automimético. Una vez inventada la forma del drama musical en la Antigüedad, todas las óperas no son en sentido técnico sino imitaciones formales de las precedentes, lo mismo que la forma sonata, fuga o sinfonía. Dejando de lado la cuestión de

385Cf.Ibid. p. 70.
386Hanslick.Ibid. p.p. 70-71.
387Cf.Hanslick.Ibid. p. 72.
388Ibid.
389Cf. Ibid p.120.
390Véase más arriba en esta tesis.Capt.3.2.1.

la mímesis técnica que lleva a la creación de nuevas formas, y el escollo de la falta de creatividad histórica que supone la teoría de Hanslick por la escasez de momentos en los que se producen formas nuevas, el problema más serio que plantean las tesis hanslickianas se da a la hora de explicar el origen de las primeras formas musicales. Como se ha visto, la estrecha relación que la música guarda en la Antigüedad con la poesía y la danza (además de con la creación del universo) echa por tierra la pretendida pureza formal e independencia de corte matemático que Hanslick pretende para el arte musical, y las primeras formas, de las que poco a poco brota la singular flor de la *música absoluta*[391], guardan todo tipo de relaciones miméticas tanto con las otras *artes musicales* como con una naturaleza sustentadora.

391Entendiendo por ésta la noción común de una música no acompañada de texto.

Sección 3.5: Nuevos chamanismos.

3.5.1.El instinto cosmológico de imitación.

La mímesis ocupa un lugar central en el pensamiento nietzscheano. Para empezar, la imitación es un instinto ordenador, un instinto que dirige el arte[392]. Al ser algo fisiológico, se manifiesta como una compulsión a imitar, como una irritabilidad extrema a partir de la cual algo se vuelve contagioso: las imágenes internas llevan al movimiento y la danza, y la voluntad queda, hasta cierto punto, suspendida[393]. El marco general es por tanto aristotélico: la imitación es un impulso de la naturaleza, es algo que se explica a partir de mecanismos específicos de este mundo. Nietzsche pretende comprender la mímesis, y en general el arte, comprendiendo, en primer lugar, en qué consiste la actividad de los artistas y sabiendo exactamente quienes son. Los estados fisiológicos que cree percibir en los artistas se encuentran ya, hasta cierto punto, en todos los hombres, con la diferencia que en los artistas se hallan potenciados. Así ocurre con la compulsión a imitar, con la extrema agudeza de los sentidos o con una intoxicación general que se manifiesta en ellos que define una especial forma de mímesis:

> La sensación de potenciamiento de poder; la sensación interna de hacer las cosas un reflejo de la plenitud y la perfección propias[394].

Podemos distinguir entonces dos formas miméticas o fuerzas que conducen a la mímesis. Por un lado, un impulso que conduce a trasponer la plenitud propia en todas las cosas, un impulso de intoxicación que lleva a reconfigurar el mundo a partir del orden interno. Por otro, tenemos un irresistible instinto que conduce a la repetición de algo externo, un impulso que se experimenta como algo contagioso. Pero ambas formas constituyen un único impulso mimético que alcanza diferentes configuraciones y que se perfila con movimientos contrapuestos: el de la fuerza apolínea y el de la fuerza dionisíaca.

> Hay dos condiciones en las cuales el arte aparece en el hombre como una fuerza de la naturaleza y dispone de él quiera o no: como la compulsión a tener visiones y como la compulsión a un estado orgiástico. Ambas condiciones son practicadas también en la vida ordinaria, pero de manera más débil: en el sueño y en la intoxicación. Pero se obtiene la misma antítesis entre el sueño y la intoxicación: ambas (disposiciones) liberan poderes artísticos en nosotros, aunque diferentes: el sueño los de la visión, asociación y poesía; la intoxicación aquellos del gesto, la pasión, la canción y la danza[395].

La compulsión visionaria o compulsión apolínea actúa conjuntamente con la compulsión extática y dionisíaca para configurar los poderes artísticos de los que habla Nietzsche, que no son otros poderes que los de la imitación en los que se alcanza el equilibrio entre el impulso sin forma y el sueño de la individuación. Esta mímesis doble que lleva a repetir lo de dentro fuera y lo de fuera dentro, que conduce a la proyección del yo en el exterior y a la inclusión de todo lo exterior como parte de un yo, en un doble movimiento visionario y orgiástico, puede ser comprendida como una batalla de configuración de fuerzas entre orden y caos. El artista es entonces maestro del caos:

> Convertirse en maestro del caos que uno es; forzar al caos que uno es a convertirse en forma: volverse lógico, simple, inambiguo, matemático, ley, esa es la gran ambición aquí[396].

El caos no es algo externo como tampoco lo es la forma, el artista es una continución de la obra como la obra lo es del mundo. La lógica y la matemática de las que Nietzsche habla no son las de la ciencia positivista, sino las de un mundo gobernado por la voluntad de poder y no por la voluntad de

---

392Cf. Friedrich Nietzsche. *The Will to Power*. # 816. Vintage Books. New York 1968. p. 432.

393Cf. Ibid. #811. Ed.Cit.p. 429.

394Nietzsche. Ibid.

395Ibid. # 798. Ed.Cit.p.p. 419-420.

396Ibid. # 842. Ed.Cit.p. 444.

conservación[397]. Con respecto a la música, Nietzsche lamenta la ausencia, precisamente con esta misma voluntad de orden, de unas leyes estéticas que impongan directrices a los músicos y les den una conciencia a partir de la que elaborar un conflicto de principios[398].

> Ya no sabemos sobre qué bases fundar los conceptos de *modelo, maestría, perfección* [399].

Pero el nuevo formalismo que parece demandar Nietzsche no quiere sino ajustar las formas del arte a aquéllas que favorecen la vida, a las que considera las formas de la fisiología. El arte es un estimulante de la vida y aumenta el deseo de vivir, y todas las demandas humanas para tener más arte o para hacer más arte y contemplar más belleza son entendidos por Nietzsche como una demanda indirecta para comunicar los éxtasis sexuales al cerebro: el mundo se vuelve perfecto a través del amor; belleza y perfección son nociones procedentes del éxtasis [400]. Nietzsche sigue la tradición de los trovadores y del tantra, la tradición del afroditismo, si bien, reformulada en un lenguaje moderno, fisiológicamente más directo y descriptivo, ya casi psicoanalítico:

> Los artistas, si son buenos, son (físicamente también) fuertes, llenos de energía sobrante, animales poderosos, sensuales; sin cierto calentamiento del sistema sexual un Rafael es impensable -hacer música es otra forma de hacer niños; la castidad es meramente la economía de un artista - y en cualquier caso, incluso con los artistas, la fertilidad cesa cuando la potencia cesa. Los artistas no deberían ver nada como es, sino más pleno, simple y fuerte: para tal fin sus vidad deben contener un tipo de juventud y primavera, un tipo de intoxicación habitual[401].

La animalidad y el carácter de fuerza de la naturaleza que se da en la mímesis del artista nietzscheano no es sino el extremo alcanzado por la estética del genio kantiano. Ahora el artista es naturaleza pero no una naturaleza *a lo Kant* que busca una perfección racional, ordenada según un plan teleológico. Se trata de una naturaleza cruel en su alegría y cínica en sus amaneceres[402], una naturaleza tan indiferente a lo humano como es imaginable. La naturaleza no es inmoral cuando no tiene piedad por el degenerado - dirá Nietzsche - sino que lo degenerado es la sensibilidad de la mayor parte de los humanos[403].

La estética nietzscheana va a realizar un ataque frontal contra la moral nihilista del sacerdote[404]que ha hecho posible un arte moral, y su defensa formalista va en la dirección de un arte sano, bello y orgulloso fundamentado en un culto al cuerpo. Su ataque no es tanto contra los artistas como contra los filósofos que han pretendido reorientar los impulsos miméticos con fines trasmundanos.

> En los puntos principales, estoy más de acuerdo con los artistas que con cualquier filósofo de los que ha habido hasta ahora: no han perdido el perfume de la vida, han amado las cosas de este mundo -han amado sus sentidos[405].

Los cánones que echa de menos para el arte, cánones que busquen la simplicidad y la inexorabilidad de la ley, han de ser por tanto cánones que redefinan los componentes naturales del arte, que expliciten su contenido sexual, su contenido fisiológico y su anclaje en este mundo.Bajo este punto de vista, la perspectiva formalista hanslickiana es un sinsentido, pues a la vida debe el arte, al igual que la ciencia, su última referencia. Para Nietzsche hay un exceso de autoconciencia en la cultura occidental, manifestada como un academicismo ultrareflexivo en los nuevos artistas que los sitúa en las antípodas de los viejos

---

397Véase su descripción del mundo en Ibid. # 1067.

398Cf. Nietzsche.Ibid. # 838.Ed.Cit.p.p. 440-441.

399Nietzsche. Ibid.

400Cf. Ibid. # 802 y #805. Ed.Cit.p.422 y p. 424.

401Nietzsche, Ibid. # 800.Ed.Cit. p. 421.

402Cf. Nietzsche.Ibid. # 850.Ed.Cit. p. 498.

403Ibid. # 45. Ed.Cit.p. 28

404Su obra *Genealogía de la Moral* trata el tema exhaustivamente.

405Nietzsche. Ibid. # 820. Ed.Cit.p. 434.

maestros a los que se quiere imitar, quienes sólo pensaban en festejar sus sentidos sin leer tanto[406]. Pero, ¿no hay algo contradictorio en la proclamación conjunta de unos artistas modernos demasiado sesudos, nihilistas al máximo en su negación de todo lo espontáneo, y una petición de principios nuevos para definir las leyes miméticas de la musicalidad? ¿No es acaso contradictorio pretender a la vez un arte vigorosamente sexual y un arte matemáticamente simple y preciso? Pretender que los equilibrios alcanzados entre las fuerzas apolíneas y las dionisíacas sea algo simple es un absurdo. Y no sólo por todo lo dicho aquí, sino a partir del propio mundo nietzscheano, pues contradice los extensos fragmentos dedicados en el *Nacimiento de la Tragedia* a la explicación de lo que es la fuerza del devenir.

Nietzsche está reclamando un *gran estilo*[407] capaz de unir la sencillez a la vitalidad, reclamación que se inscribe dentro del ámbito de las investigaciones goetheanas de la naturaleza en búsqueda de principios comunes al arte y la naturaleza. La petición de principios de Nietzsche está en la órbita de lo que se sigue del estudio de Goethe sobre la metamorfosis de las plantas: la necesidad de un arte que proceda con una legalidad formal perfectamente adaptada a las exigencias de la materia[408]. Es el viejo sueño de Anaxágoras de las *homeomerías*, que en un mundo cerrado y finito como el nietzscheano [409], un mundo en perpetuo cambio e imprevisible, sólo tiene sentido como experiencia artística que estimule la propia vida y no como un modo de conocimiento, que queda excluído a partir de la definición del marco cosmológico del eterno retorno. Los principios así descubiertos por el instinto del artista[410] son la base sobre la que construir la discusión que conduzca al establecimiento de las *reglas del arte* que son capaces de dar forma al doble impulso mimético nietzscheano. Si bien el genio hace sus propias leyes, como ya se desprendía de Kant y como insiste Zaratustra, la existencia de leyes previas es necesaria para su labor: es preciso que haya algunas tablas que poder romper.

Para Nietzsche,queda entonces el arte así caracterizado:

> ¡Arte y nada más que arte! Es el gran medio para hacer la vida posible, la gran seducción a la vida, el gran estimulante de la vida.
> Arte como la única contrafuerza superior con respecto a toda voluntad de negación de la vida, como aquello que es anticristiano, antibudista, antinihilista *par excellence*. Arte como *redención del hombre de conocimiento* -de aquellos que ven el terrorífico y cuestionable carácter de la existencia, que quieren verlo, los hombres de conocimiento trágico.
> Arte como la *redención* del hombre de acción, de aquellos que no sólo ven el terrorífico y cuestionable carácter de la existencia sino que lo viven, que quieren vivirlo, el hombre trágico guerrero, el héroe.
> Arte como la *redención del que sufre* - como el camino hacia estados en los que el sufrimiento es querido, transfigurado, deificado, donde el sufrimiento es una forma del gran gozo[411].

Este arte heroico y redentor es una invitación a la intoxicación en la finitud de las fuerzas que operan en el mundo, todas ellas manifestaciones de la voluntad de poder. Se trata de una invitación al éxtais fisiológico de todos los sentidos mediante un tipo de endiosamiento que se da a partir de la reproducción de formas, y el gozo que se da por una autoestimulación continuada con las formas artísticas. Nietzsche invita al devenir, y al arte que lo imita, al arte que de forma voluntaria e intuitiva busca la apariencia como algo más profundo que la verdad. La transmutación que pretende de los valores lleva desde un arte platónico que imita las formas ideales a un arte que imita las apariencias y que es un juego de apariencias. No es que el contenido

---

406Cf. Nietzsche.Ibid. p. 437. La alusión se hace con respecto a los pintores pero el tono y el contenido de los números precedentes permite la extensión del comentario a los artistas en general.

407Habla de un estilo así en Ibid. # 842.

408Los estudios de Goethe le llevan a la conclusión de que la forma espiral, que es la forma básica del desarrollo de la planta, es la ley básica de la vida, en la que se da una tendencia espiral a partir de sus formas vegetales más simples. (Cf. Goethe. *Excerpt from the Spiral Tendency in Vegetation*. En *Scientific Studies*. Suhrkamp Publishers. New York 1988. p. 105.).

409Véase *The Will to Power*. # 1067.

410Piénsese en el camino abierto por Kant en la *Crítica del Juicio*, # 77, con su *Intellectus ectypus*, el intelecto inscrito o esculpido, su formulación de la posibilidad teórica de un intelecto que en lugar de discursivo es intuitivo a la hora de comprender el sentido aquí dado a la palabra *instinto*, connotación que creo corresponde en gran medida al de la misma palabra cuando es utilizada por Nietzsche.

411Nietzsche.Ibid.#853.II.Ed.Cit.p.452.

haya desaparecido, sino que es mera apariencia, inexcrutable porque nada hay que excrutar que no sea la manifestación transformadora incesante de la vida.

La expresión más lograda del pensamiento musical nietzscheano en el ámbito del arte sonoro, se encuentra quizá, incluso más que en sus propias partituras, en la música de Mahler.El personal uso de la forma sinfónica que éste hace, el mismo empecinamiento en encajar su rapsódico pensamiento en el marco de una sinfonía, es una manera posible de interpretar la demanda nietzscheana del gran estilo. La autolimitación de la forma musical de la sinfonía es el compromiso mínimo apolíneo para una exploración orquestal básicamente dionisíaca, en la que Mahler expone y sigue con cuidado las tensiones de su intuición creadora, objetivadas en el material sonoro que le ofrecía la orquesta de entresiglos a su disposición.Vemos operar en sus obras los principios tradicionales de la variación, la repetición, la imitación, al servicio del propio mundo anímico del compositor, como ya hiciera Beethoven, aunque sin las urgencias sistémicas de éste. La música de Mahler afronta la vida en toda su amplitud, es una metafísica del cambio[412], es decir, es el gran juego artístico con las apariencias que Nietzsche ambicionaba como máxima forma de tratar con la realidad. Y sobre todo, la música de Mahler es un intento de *redención* con respecto al lado trágico de la existencia mediante el sumergimiento total en el horror, para transfigurarlo en una gran acción de aceptación del mundo: el *gran sí* de Zaratustra que mejor expresara el vigor del verso de Walt Whitman.

Si el arte es redención, como afirma Nietzsche, ello implica que el arte es capaz de poner una distancia, de llevar al que lo disfruta a otro lugar desde el que los valores alcanzan el sentido del devenir. Si el arte transfigura el terror hasta hacerlo deseable y si es capaz de identificar gozo y dolor, el lugar al que conduce la redención es un lugar más allá del bien y del mal, pero también más allá de la vida pues supone la supresión misma de la apariencia a partir de su aceptación. Ésta intoxicación dionisíaca es incompatible con la vida cotidiana, la cual, no sólo en su voluntad de conservación sino en su propia voluntad de poder, necesita operar en el aquí de las apariencias y no en ese lugar privilegiado, ese Valhalla que sólo el arte es capaz de ofrecer. Sólo la vieja fórmula budista: *Nirvana=Samsara*, soluciona el problema del dionisismo nihilista como el que encontrábamos en Schopenhauer. La fórmula es una tautología de la ya mencionada triple dimensión del sujeto: actor, espectador y escenario, con la que se evita la filosofía nihilista, es decir, con un postulado panteísta.

Por otro lado, según la concepción nietzscheana finita y cerrada del mundo, de la que se deduce un panteísmo de base, ese otro lugar tiene que estar en el propio mundo, es decir, debe ser también apariencia tanto como voluntad. ¿Cuál es entonces el alcance de una redención aparente? ¿No es un absurdo? ¿No deja entonces el arte de ser precisamente un lugar privilegiado, para convertirse en una apariencia indistinguible de las que constituyen las otras actividades del mundo? ¿No es acaso entonces el arte tan sólo una de las maneras en las que la metamorfosis continua se realiza, una de las maneras en las que eso continuo e idéntico a sí mismo (el mundo) procede en la serie de sus cambios? Antes de intentar responder a estas preguntas conviene formular la hipótesis nietzscheana del "eterno retorno", la hipótesis que define el marco general cosmológico de su pensamiento.

> Si el mundo puede ser pensado como una cierta definida cantidad de fuerza y como un cierto y definido número de centros de fuerza - y cualquier otra representación permanece indefinida y por tanto inútil - se sigue que, en el gran juego de dados de la existencia, aquél debe pasar a través de un número incalculable de combinaciones. En un tiempo infinito, toda combinación posible se realizará en un momento u otro; es más: se realizará un número infinito de veces. Y desde que entre cada combinación y su ocurrencia siguiente todas las combinaciones posibles tendrían que ocurrir, y cada una de estas combinaciones condiciona la secuencia entera de combinaciones en la misma serie, un movimiento circular de series absolutamente idénticas queda entonces demostrado: el mundo, como un movimiento circular que ya se ha repetido a sí mismo infinitamente y juega su juego *in infinitum*.[413]

En pocas palabras: las cosas retornan eternamente, y nosotros con ellas; ya hemos existido una infinidad de veces, y con nosotros, todas las cosas. La doctrina tiene muy antiguos precedentes, uno de ellos se encuentra en el hinduismo, que en este particular influenció al budismo, y que probablemente lo recogiera de la noción del *gran año* de las religiones agrícolas. En Grecia fue una teoría muy difundida, y en Anaximandro leemos

412Cf.Adorno.*Mahler*.Reprints Einaudi.Torino.1981.p.196.
413Ibid. # 1066.Ed.Cit. p.549.

la noción de una generación y destrucción sucesiva de mundos innumerables[414]. Sostenida por pitagóricos y estoicos durante el helenismo llegó a entrar en los Evangelios, y se habla de paso sobre ella en los *Hechos de los Apóstoles* cuando se menciona el momento de la restauración o de vuelta de vuelta de la constelación de todas las cosas[415]. Más tarde fue ampliamente atacada por San Agustín en el Libro XII de *Civitas Dei*, cuando refuta la postura de aquellos filósofos que creen en la revuelta permanente de los siglos, en un incesante tornar al mismo orden y a la misma especie[416].

El concepto goza por tanto de una historicidad, de la que aquí no he hecho sino trazar un rapidísimo apunte sobre su surgimiento en el seno del pensamiento occidental, que lo hace muy complejo. La hipótesis nietzscheana es una modificación del viejo concepto cosmológico para su adaptación al lenguaje de su época: azar, combinatoria de átomos, series causales... , eso sí, incorporando un elemeto de precisa pesadilla como sólo el arsenal teórico de la ciencia positivista le podía proporcionar.La consecuencia que más nos interesa sobre esta hipótesis cíclica es que el mundo es incapaz de novedad eterna[417], es decir de la operación a nivel cosmológico de un principio mimético de repetición: el mundo se repite a sí mismo una y otra vez, lo ha hecho desde la eternidad y volverá a hacerlo infinitas veces. ¿Cómo comprender bajo esta perspectiva el instinto a la mímesis del que habla Nietzsche más arriba? Quizá como directriz tanto del arte como de la naturaleza, si tal distinción tiene ya algún sentido en el marco definido naturalísticamente para el arte en el pensamiento de Nietzsche. La doble mímesis que se forma con los impulsos apolíneo y dionisíaco sería la operación, a escala inferior a la de kalpa[418] del principio general cósmico. La mímesis a escala inferior al kalpa sería una tendencia inalcanzable que regula entonces la combinatoria de las fuerzas del universo. La repetición de la que habla Nietzsche es la que se da por agotamiento de las posibilidades combinatorias. En sentido estricto, nada se repite -hasta la identidad misma es pura ilusión en medio del devenir- salvo el ciclo completo. Pero la repetición existe como tendencia general dada por la resistencia apolínea, por ese principio de inercia que es la fuerza de individuación que permite la vida, y a la que Nietzsche llama instintiva. De manera indirecta, Nietzsche está socavando con su teoría del retorno el modelo platónico mimético: no hay tal modelo, la noción de modelo, como la de identidad, es conflictiva. De paso, la idea de posesión queda en suspenso:¿quién posee?,¿no es acaso una máscara la que se superimpone a otra máscara?.

> La transición continua nos impide hablar de individuos, etc; el número de seres es él mismo un flujo. No sabríamos nada del tiempo y el movimiento si no creyésemos, por un hábito común, que vemos lo que está quieto y lo que está en movimiento. Lo mismo aplica a la causa y al efecto, y sin la concepción errónea de espacio vacío no habríamos adquirido, ciertamente, la concepción de espacio. El principio de identidad tiene detrás el hecho aparente de las cosas que son las mismas. Un mundo en estado de devenir no puede, en sentido estricto, ser comprendido o conocido; sólo hasta el punto en el que el intelecto que comprende y conoce encuentra un mundo común ya creado, fabricado a partir de las meras apariencias aunque firmemente constituido hasta el punto de que este tipo de apariencias ha preservado la vida -sólo hasta este punto hay algo así como conocimiento[419].

La teoría nietzscheana de los ciclos presenta grandes conflictos internos de los que el propio Nietzsche no pudo dejar de darse cuenta ya que están fundamentados en las limitaciones que el principio de identidad impone al lenguaje. Pero también hay que señalar que en la formulación del eterno retorno se está pasando desde el ámbito de la matemática al de la física con absoluta ingenuidad o con malicia. Lo segundo parece más plausible a la luz del texto recién citado de Nietzsche: el mundo natural no es numerable en el sentido de numerabilidad que requiere la teoría del retorno de lo idéntico. Por otro lado, la combinatoria atomística no contempla la emergencia semántica y pragmática, o si se prefiere, la misma materia admite moldes diferentes, los mismos elementos sintácticos pueden admitir una amplísima gama de variaciones

414Cf. Hipólito y Plutarco. *Anaximandro*. En *Los filósofos presocráticos.* de G.S.Kirk y J.E.Raven. Gredos. Madrid. 1981. pp. 154-155.

415Véase *Evangelios. Hechos 3.21*. “Nuevo Testamenteo internacional griego-español. CLIE Madrid. 1984. p. 474.

416Cf. San Agustín.*Ciudad de Dios*.Libro XII capts. 13-20. B.A.C. Madrid 1958. p.p. 815-836.

417Cf. Nietzsche. *The Will to Power* # 1062. Ed.Cit.p. 547.

418Por Kalpa entiendo el período entre dos retornos, el *interregno* entre una secuencia total y la siguiente vez que se repite. El término es hindú y se refiere exactamente a lo mismo de lo que habla Nietzsche

419Nietzsche. Ibid.# 520. Ed.Cit. p.281.

semánticas, sus prejuicios antiplatónicos le llevan a dispensar con demasiada precipitación el problema de las composiciones formales a partir de los *ladrillos* atómicos: las mismas piedras de las pirámides egipcias podrían haber sido ordenadas según diferentes patrones. Por último, hay algunos problemas lógicos en las relaciones secuenciales. En efecto, se afirma que cada una de las combinaciones condiciona la secuencia entera de combinaciones en la misma serie. De esto se sigue la primera combinación obtenida, *C1*, condiciona todo lo que ocurre detrás, es decir que hay una relación entre *C1* y cualquier *Ci*, pues *Ci* sólo es posible después de *C1, C2, C3*... Esto contradice la noción del gran *juego de dados* que Nietzsche sostiene en otras partes de su obra, pues en la teoría del retorno de lo idéntico hay determinismo, y no sólo eso, sino fatalismo, porque nada puede ser distinto a cómo *C1* determinó *ab initio*. Cabe hacer notar que entonces *Cn*, la última combinación condiciona *C1*, con lo que al ser un *anillo* con principio y final indistinguibles salvo desde un punto exterior, un lugar exterior a la serie. Esto nos habla de una relación de causalidad circular contraria a las nociones ordinarias. Para que haya una distinción posible entre ciclos hay que postular una divinidad que esté dentro y fuera del universo, lo que acaba con la circularidad: tenemos un anillo más un punto, Brahma. Hay que considerar también, que es lógicamente posible que haya diferentes grados de condicionamiento, y que una secuencia sola pueda no ser determinante si aparece seguida de otras secuencias que ellas mismas no son condicionantes. Según la hipótesis de Nietzsche, los dados tienen una memoria que les lleva a agotar las combinaciones. Si la repetición es exacta de un kalpa a otro es que la memoria está jugando a repetirse a sí misma; este sería el Brahma hindú, que está a la vez dentro y fuera del universo, pero no es precisamente la intención de Nietzsche este marco teológico, por lo que la memoria de los dados debe ser borrada de un kalpa a otro. Esto no parece tener tampoco mucho sentido pues es necesaria una fuerza exterior a la memoria para hacerla desaparecer, es decir un Brahma nuevo. También hay que considerar que es una necesidad de todo sistema combinatorio azaroso el que no se pueda repetir de manera continua la primera combinación inicial - suponiendo que sea ésta la que determina la serie. Entonces habría un número muy elevado de kalpas distintos y no podríamos hablar del eterno retorno como habla Nietzsche del retorno de lo idéntico. Claro que si el tiempo es infinito, como se propugna, el número elevado habría de repetirse en algún momento en un superciclo de Kalpas, lo que nos devuelve a la noción de Brahma, pues hay algo exterior al anillo que lo abarca.

Es absurdo dotar de un elemento infinito a un marco finito sobre el que se pretende una definición finita, como es la hipótesis del retorno. *In infinitum*, cualquier cosa. La introducción de un tiempo infinito hace que las otras variables del sistema cambien de significado: los ciclos de ciclos se hacen recurrentes, y las intuiciones y los conceptos que tenemos sobre el azar son inservibles. Pero este tiempo eterno se vuelve contra el sistema que pretende Nietzsche, pues el tiempo infinito, es decir, la existencia de una forma de continuidad, se convierte en el Brahma, ya que está *en* y *fuera* del Universo. Claro que si Nietzsche no proclamara un tiempo infinito y externo a la vez que interno, sino que el tiempo viniera definido a partir del cambio de la materia, es decir, a partir de las combinaciones alcanzadas, el tiempo se agotaría con la realización de la última combinación que, al ser el tiempo finito, en sentido estricto no se desarrolla más que una vez. Curiosamente, este universo que nada más se desarrolla una vez sería indistinguible del que retorna infinitas veces, aceptando la hipótesis de la determinación a partir de *C1*, y suponiendo que de un Kalpa a otro el *C1* inicial es siempre el mismo (sin tales hipótesis son completamente diferentes, obviamente).

Respondiendo ahora a la pregunta formulada más arriba sobre si el arte musical deja de ser un lugar privilegiado en la concepción estética de Nietzsche, la respuesta debe ser afirmativa. Se sigue a partir del carácter de juego de apariencias asignado al arte. La hipótesis del eterno retorno no hace sino consolidar lo que el resto de la teoría nietzscheana ya está apuntando: el arte no puede ser sino una combinación específica de las fuerzas, pero no puede ser la central,a pesar de que se hable de él como elemento redentor. El arte tiene como referente el marco general de la vida y sólo a partir de ella tiene sentido. Por otro lado, el arte no puede ser la secuencia principal por las inconsistencias lógicas que ello supone: tendría que ser *C1*, pero no sería entonces el arte tal como lo conocemos, desarrollado por los humanos en un momento H, o debería estar fuera de la secuencia general C1...Cn, lo que es absurdo, pues nada hay fuera del mundo en una cosmología finita y cerrada. Por tanto, el arte musical como combinación de las fuerzas apolíneas y dionisíacas, sólo puede representar una variación más del proceso de metamorfosis que gobierna los procesos del universo. En este sentido, aunque no es un lugar privilegiado en términos absolutos, si podría ser considerado como una secuencia especial en términos relativos, pues a través suyo se comprenden procesos miméticos de más largo alcance, y es precisamente en este sentido en el que con Nietzsche se recuperan algunos elementos de chamanismo en Occidente, un chamanismo en el que los dioses pretenden

ser sustituídos por intuiciones naturalistas.Éstas intuiciones se experimentan fundamentalmente en las artes, y admiten mal una racionalización tradicional, aunque en última instancia van a ser racionalizadas con algunos conceptos vagamente importados de la ciencia, como los que aparecen en la formulación nietzscheana de la hipótesis.

Sección 3.5: Nuevos chamanismos.

3.5.2.Los submundos modernos.

La noción nietzscheana de la imitación como instinto y como posesión fue desarrollada en una dirección distinta por Lorca en su teoría del duende, dirección que supone una simplificación de Nietzsche y, hasta cierto punto, la retoma de las viejas teorías de posesión de los misterios.

> Este poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente de Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio[420].

Lorca identifica a Dionisos con el espíritu de la tierra. Habla del duende como *el poder del duende*: pues el duende es un poder y no un obrar, un luchar y no un pensar, algo interno al hombre que se manifiesta en el arte[421]. Y como tal obrar y poder es posible pensarlo como un instinto a la manera nietzscheana, como algo que dirige la obra y la forma.

> Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.[422]

Las artes lorquianas son las artes musicales de la Antigüedad clásica. Estas artes interpretativas necesitan un cuerpo vivo, necesitan la irrepetibilidad de un aquí y ahora para llevarse a cabo, y es en ese ámbito instantáneo en el que acontece la expresión del duende.El duende ocurre en la representación más efímera, como una voluntad que se objetiva mínimamente desplegando en la intensidad de un instante todas las ideas que llaman a la vida, por ello tiene el carácter límite de la muerte, el carácter de aquéllo que pasa a la forma desde lo amorfo para rápidamente volver a sumirse en el océano. El duende llega desde su sueño en las últimas habitaciones de la sangre trayendo sensaciones de frescura totalmente inéditas, y es su calidad la de una rosa recién creada o de un milagro, capaz de crear un entusiasmo casi religioso[423]. La sangre tiene aquí el significado de *vieja cultura*, pues hasta cierto punto el duende es una expresión cultural: es la forma que alcanza la expresión artística de una cultura y sus obras producen el entusiasmo de quien contempla algo inexplicable y misterioso.

En el duende se da a la vez la espontaneidad y la forma que pretendía Nietzsche para el arte. El equilibrio de ambas cosas, no obstante, es para Lorca algo oscuro y no matemático, es un dionisismo en cierto sentido más radical que el de Nietzsche, un dionisismo que se complace en la confusión y la oscuridad, en cuanto que separa o intenta separar de sí las partes más apolíneas. En *Poeta en Nueva York* esta actitud es muy patente. Un asesinato es la piedra fundacional del poema. A partir de ahí la música del poeta comienza a descender vertiginosamente por los infiernos de la Gran Babilonia neoyorquina, describiendo esa otra realidad que se descompone putrefacta, un mundo en el que los ríos se quiebran y las distancias inasibles reducen todo, con violencia, a un desorden primigenio en el que la abstracción y la propia experiencia ceden ante la incomprensibilidad del mundo.

> Cuando se hundieron las formas puras
> bajo el cri cri de las margaritas,
> comprendí que me habían asesinado[424].

420Federico García Lorca. *Teoría y Juego del Duende*. *Conferencias de la Habana de 1928*. Ed. Kanathos.Dallas. Texas. 1981. p. 37.

421Cf. Lorca.Ibid.

422Lorca.Ibid. p. 42.

423Cf. Lorca.Ibid. 39-41.

424Lorca.*Fábula y rueda de los tres amigos.Poeta en Nueva York*. Ed.Cátedra.Madrid.p.119.

La escala del *Poeta en Nueva York* es la de las laberínticas escaleras de la ciudad, se compone por peldaños de barbarie que en sus diferentes modulaciones llevan al lector-auditor,a una suerte de encantamiento chamánico, a través del duende, en el que se experimenta el trasfondo de la ciudad moderna, un hechizo en el que la visión traspasa las bien dispuestas calles y avenidas, y la intención geométrica de dominar el espacio cede ante el retorcimiento del espíritu humano, capaz de distorsionar cualquier otra fisonomía.

Lorca quiere diferenciar su teoría de otras teorías de la inspiración, por ello distingue el duende del ángel y la musa. El ángel, según Lorca, deslumbra, vuela sobre la cabeza del hombre y derrama allí su gracia, para que el trabajo pueda hacerse sin esfuerzo[425]. La musa por su parte dicta, y en algunas ocasiones sopla, aunque su poder es pequeño porque está lejana y cansada[426]. Los poetas del ángel son aquellos poseídos sin ninguna videncia, medios por los que escribe la misma divinidad. Los poetas de la musa, a mitad del camino entre el ángel y el duende, entre el arte como inspiración fácil y el arte agónico o trágico, son a veces destrozados por su fuerza inspiradora, por la *belle dame sans merci*. No obstante, las distinciones entre ángel y musa no están conceptualmente tan bien perfiladas como las que se dan entre duende y las otras dos formas de inspiración. El duende y el artista del duende tienen una faceta oscura poderosísima, y su luz débil contrasta por la gran oscuridad en la que ocurre. La lista de artistas del duende que da Lorca: Quevedo, San Juan de la Cruz, Greco, Goya, Jorge Manrique, nos ofrece un modelo potencial -en el sentido kantiano para el modelo en arte- para fundamentar algunas conclusiones sobre su teoría. El ámbito mistérico del duende parece su primera y principal característica; el duende admite por tanto una definición negativa mejor que ninguna otra. El duende es imprevisible, está donde no se espera y aparece cuando quiere; el duende no se puede domar, pues el duende posee a su artista y siempre entre grandes conflictos; el duende no admite verbalización sin grandes violencias: hasta cierto punto, si se puede hablar del duende, no es del duende de lo que ya se habla.

El duende aunque parte o llega a partir de un artista se convierte luego en una experiencia común, llega al espectador y también lo posee y lo hechiza, como en un misterio religioso:

> La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales.[427]

Todo parece indicar que en la teoría del duende nos encontramos en presencia de una teoría teofánica del arte que se sustenta en tres tipos diferentes de posesión, que se gradúan a partir del conflicto con el medio, es decir, el artista, a través del cual se expresa la divinidad. Cuando la posesión es sin conflicto y el artista toma su voz de la divinidad sin nigún obstáculo, nos encontramos en la teofanía del ángel, y las obras de este cuño se caracterizan por su ligereza y claridad. Cuando la posesión es conflictiva y el artista interfiere con la voz que a través de él se expresa nos encontramos con la teofanía del duende; las obras del duende destilan una mayor violencia y confusión, y cuando no, simplemente oscuridad, aunque no por ello dejan de ser cautivadoras. Entremedias se encuentra la teofanía de la musa con elementos de ambas formas de posesión, ni muy fácil ni muy oscura, aunque seductora también como las otras.

Hasta cierto punto, la teoría del duende no es sino la revitalización pagana del lenguaje de los misterios, en una comunicación ligeramente velada para el no iniciado, como la que ocurre en *Poeta en Nueva York*, cuya oscuridad recupera el carácter oracular más arcaico de la poesía. En Lorca el nietzscheanismo ha sido revertido a las propias fuentes en las que Nietzsche bebió sus doctrinas, al marco del mundo clásico mediterráneo, del Cádiz y la Andalucía precristianos.

De orientación aparentemente análoga a la teoría del duende es la teoría surrealista que de manera a la vez nietzscheana y freudiana busca para el arte la tarea de expresar las zonas más oscuras de la psique humana, un arte que refleja y repite la oscuridad radical de la psique.

> La idea del surrealismo tiende simplemente a la recuperación total de nuestra fuerza psíquica por un medio que no es otro que el descenso vertiginoso dentro de nosotros, la iluminación

425Ibid. p. 38.
426Ibid.
427Ibid. p. 46.

> sistemática de lugares escondidos y el oscurecimiento progresivo de otros lugares, el paseo perpetuo en plena zona prohibida[428].

Sin embargo, junto a las similitudes se aprecian notables diferencias en el método. El objeto es el descenso al submundo, a lo otro, para modificar completamente su paisaje, iluminar aquí y oscurecer allá, transmutando *valores a la nieztscheana*. Claro que esta voluntad tan clara y el proyecto mismo de luces tiene poco que ver con el instinto, aunque el instinto se pone al servicio de la razón a través de la escritura automática, resultando finalmente una especie rara de chamanismo, algo así como un chamanismo profano e ilustrado en el que la ceremonia es la propia escritura. El manifiesto primero da claves para su desarrollo práctico, con un estilo similar al que aparece en los manuales de construcción por partes de cualquier artefacto:

> Escriba deprisa sin objeto preconcebido, lo bastante deprisa como para no retener y no ser tentado a releerse. La primera frase vendrá sola, tanto es así que a cada segundo es una frase extranjera a nuestro pensamiento consciente el cual no pide sino exteriorizarse[429].

Antes de esto se nos había recomendado buscar un sitio tranquilo para escribir, en el estilo propio de manual que están escritas secciones enteras de los manifiestos.

La escritura automática pretende ser algo así como una improvisación musical. La improvisación es el ideal artístico de la música dionisíaca, de lo que Nietzsche concibió como tal, es el ámbito en el que la intuición parece que encontraría su medio propio de expresión y el viejo ideal kantiano-romántico del genio, hablando como si fuera la naturaleza, se cumpliría. Breton así lo concibe y es precisamente eso -más el alcance de una dimensón epistemológica militante- lo que se pretende de la escritura automática y en general del arte surrealista. Para Breton, sólo la intuición poética puede abrirnos el camino de la gnosis, en tanto que realidad supersensible, invisiblemente visible en un eterno misterio [430]. El proyecto nietzscheano parece haberse fundido aquí con el tono general de la ilustración de no dejar ni un rincón de la experiencia humana a oscuras, y el misterio se da la mano con una voluntad de claridad, se explora y se quiere seguir explorando el subconsciente como el que organiza una expedición a la Antárdida, es decir, el misterio sigue ahí, pero la convicción de que puede ser clarificado -por muy infinito que pueda ser el proceso de clarificación- está sólidamente establecida. En este sentido el surrealismo no se diferencia demasiado de la creencia científica de la aproximanción asintótica a la verdad, si entendemos verdad como misterio. La supresión de opuestos para su posterior aglutinación en una única experiencia, el afán de romper la barrera entre sueño y vigilia, imaginario y real, pasado y futuro, incomunicable y comunicable, muerte y vida, para después reconstruir el ámbito de la experiencia de nuevo, se emprende con talante científico, si bien en el surrealismo la paranoia de la claridad del misterio ha alcanzado unas cotas que lo convierten en otra cosa, una caricatura del afán de conocimiento. El mundo para Breton se ofrece al humano como un gran criptograma, indescifrable en la medida en la que no se lo rompa mediante la gimnástica acrobática del pensamiento que ofrece el propio surrealismo[431].

El proyecto aspira a algo así como a una refundición de la razón para hacerla más poderosa a partir de su confrontamiento con *lo otro* que no está ni en Lorca ni en Nietzsche. La ilimitada confianza en los poderes de la intuición poética y la escritura automática que manifiesta Breton no tiene en cuenta algo que tanto Lorca como Nietzsche comprendieron perfectamente: la improvisación sólo se manifiesta dentro de los moldes o formas en los que se ha formado el improvisador[432]. Tanto Lorca como Nietzsche, músicos ambos, tenían experiencia de esto. Por ello el duende lorquiano expresa sabiduría de vieja cultura, no lo oscuro en general, sino una forma histórica específica de lo oscuro, en un zapateado flamenco, en una imposible seguiriya, o en un poema que destila la violencia neoyorkina en todas sus secuencias vocálicas. Por eso también, Nietzsche quiere que el instinto mimético sea perfilado por principios estéticos claros que estén en conformidad con la sexualidad y con los principios que contribuyen a la abundancia de las apariencias y la vida. En la escritura automática el pretendido vaciado de la personalidad propia es ingenuo como lo es

428André Breton. *Manifestes du Surrealisme*.(Deuxieme) Ed.Gallimard. Cher 1990. p.86.

429Breton. *Premiere Manifieste*.Ed.Cit. p. 41.

430Cf. Breton. *Du Surrealisme en ses oeuvres vives*. En *Manifestes du Surrealisme*. Ed. cit.p.p. 172-173.

431Ibid. p. 171.

432Véase lo dicho más arriba, en 2.2.3., sobre los límites para la improvisación en relación a los parámetros musicales.

cualquier pretensión de mímesis de posesión total simultánea al desarrollo de un arte. Si la divinidad, o el instinto de la especie, o la intuición poética, o el instinto estético-religioso, o como quiera llamarse, están a cargo por completo de la personalidad, cualquier otra actividad queda bloqueada, como ya explicamos más arriba. Cuando en sus *Escritos sobre el Surrealismo* Octavio Paz afirma que la renuncia a la identidad personal no implica pérdida del ser, sino precisamente su reconquista, y que entonces mi voz ya no es sólo mía, sino la de todos[433], no tiene en cuenta lo irreductible que en toda poética (en el sentido de aquello que se hace, de arte como actividad) es el filtro de la personalidad, que es insalvable: por ello se da la lucha con el duende, y por lo mismo el ángel es un imposible, siempre tiene que haber un yo mínimo al que la musa dicta o que lucha con el duende. Por otro lado, no sólo es que no se puede renunciar a la identidad personal, sino que tampoco la identidad colectiva es renunciable. De igual manera que al improvisar reproducimos los patrones culturales en los que nos hemos formado, cuando escribimos o interpretamos de manera consciente, estamos escribiendo e interpretando con la conciencia de los demás. En efecto, el lenguaje es algo común, las formas y giros en los que nos expresamos, y la semántica de nuestro lenguaje la hemos aprendido de los demás, y cuanto mayor es el alcance de nuestro lenguaje menor es la provincia de nuestro yo, aunque hay una identidad mínima que determina las formas específicas de secuencias que utilizamos.

Esta paradoja en la relación entre conciencia y lenguaje, a saber, que el conocerse a uno mismo implica conocer más la comunidad a la que uno pertenece y no más a uno mismo, fue tratada ya por Nietzsche[434], y plantea el problema de la mímesis por posesión (o instinto) en un plano conceptual distinto al planteado por Octavio Paz y por Breton. Por un lado -y conviene insistir en esto- la renuncia a la identidad personal que busca la escritura automática es incompatible con la propia labor de escritura, como ya quedó este punto suficientemente tratado en la sección sobre los elementos del trance mimético musical: en poética la posesión es siempre participativa. Pero por otro lado el conflicto de fuerzas - apolíneas y dionisíacas- no es entre mi yo y el de los demás, ni entre yo y el instinto mimético, sino entre un yo cultural, en el que se inscribe mi yo personal como una parte, como la parte que habla, y los elementos fisiológicos y psicológicos que sustentan dicha cultura, es decir, los procesos en los que se determinan los intercambios vitales y las condiciones generales de prosperidad o decaimiento, procesos que constituyen la identidad histórica de tal cultura.

433Cf. Octavio Paz. *La búsqueda del comienzo*. en *Escritos sobre el surrealismo*. Ed.Fundamentos.Madrid.1954 p. 37.

434En *Del genio de la especie*. *Gaya ciencia*. CCCLIV. En *Obras Inmortales de Friedrich Nietzsche*. Ed. Teorema. Barcelona 1985. Vol.II. p.p. 1103-1106.

Sección 3.6.:La crítica contemporánea a la noción de *mímesis*.

3.6.1.Sobre la naturalidad de la mímesis.

En la crítica que Theodor Adorno realiza de la noción de mímesis el punto de partida para la reflexión filosófica viene de nuevo determinado por las relaciones conceptuales entre arte y naturaleza. La meditación sobre belleza natural nos despierta la sed estética y nos lanza en el laberinto de la mímesis.

> El concepto de belleza natural es algo parecido a una herida a la que se puede casi identificar con la fuerza con que la obra de arte, puro artefacto, golpea a lo natural. Realizada del todo por los hombres, se opone, por su misma apariencia, a lo no hecho, a la naturaleza. Pero los dos polos, como pura antítesis, se invocan mutuamente: la naturaleza a la experiencia de un mundo mediato y objetivado, la obra de arte a la naturaleza, representante mediato de la inmediatez.La meditación sobre la belleza natural es por ello imprescindible en teoría estética[435].

La noción de belleza natural es una transposición de la belleza artísitca al ámbito de la naturaleza, pero es la consecuencia necesaria de la antítesis entre el arte y lo natural, de la apelación que, según Adorno, hacen un polo al otro. El arte no es naturaleza, aunque la representación deshaciéndola *in effigie*, y lo que tiene de naturalístico es tan sólo su utilización de lo natural como materia prima, al igual que hace la industria[436].

La mímesis, por lo que se deduce de esto, está mediada por un proceso de producción, lo mimetizado entra como materia prima que se realiza en otra cosa. La belleza natural es algo menos elaborado que la belleza artística y, hasta cierto punto, es una forma de belleza inferior, aunque quizá sea más preciso hablar de continuidad entre ambos reinos, una continuidad que se aprecia cuando contemplamos la naturaleza no suavizada por la labor humana -como en las pedreras-, y comprobamos su semejanza con los montones de desperdicios de la industria[437]. Para Adorno la conceptualización de esto supone el devolver las cosas a su modo de ser, pues el concepto de belleza natural, que nació en los primeros tiempos de la burguesía, representa una forma radicalmente errónea de relación con lo natural:

> Todo el mundo cree bello el canto de los pájaros; nadie que tenga sentimientos, nadie en quien viva algo de tradición europea, ha dejado de impresionarse por el canto de un mirlo tras la lluvia. Y, sin embargo, hay algo terrible en el canto de los pájaros, porque no es tal canto sino la obediencia a la maldición que los aprisiona. También son terribles sus migraciones, signos de antiguas profecías y signos de desgracia. La ambigüedad de la belleza natural tiene su génesis en la ambigüedad de los mitos. Por eso los genios, una vez despiertos a su propio mundo interior, no pueden quedar satisfechos con la belleza natural[438].

La belleza natural es signo que espera su reconstrucción significativa. Tal recomposición es ambigua por su contenido histórico y por las variaciones culturales, pero sobre todo porque la relación de dominio de la naturaleza, de la que depende la noción de belleza natural, es ambigua. En la Ilíada o en la Odisea el mar es bello cuando une un espacio con otro favorablemente, cuando lleva a casa, y es funesto y estéril cuando separa o lanza a la perdición del naufragio; en unos casos se domina y hay belleza en su utilidad, en otros casos no se domina y es espantoso en su sublimidad, en el desbordamineto de la escala humana que experimentamos en la forma de un vasto desierto salado.

El concepto de una naturaleza idílica, sobre el que descansa el de belleza natural, no es, en suma, más que la transposición a la naturaleza de los modos del arte y del espíritu. Hay un ejemplo de Kant en la *Crítica del Juicio*, que ilustra intuitivamente esta idea[439]. Un bromista se esconde en un soto frondoso junto a

---

435Theodor W. Adorno *Teoría Estética: Veredicto sobre la belleza natural*. Ed.Cit. p. 87.

436Cf. Adorno.*Teoría Estética: Belleza natural y belleza artística*. Ed. cit. p. 92.

437Cf. Adorno.Ibid.Ed.Cit. p. 95.

438Adorno.Ibid. p. 93.

439Véase I.Kant,*Critica del Juicio*,#42.Editorial Porrúa.México.1985. p.p.273-276. Aunque Kant utiliza el ejemplo con otra intención, precisamente para ilustrar algo completamente distinto a lo que estamos tratando aquí, él lo utiliza como muestra de la superioridad de la belleza natural sobre la del arte.

una posada, e imita el canto de los pájaros para un grupo de personas -que se ha desplazado hasta allí desde la ciudad para gozar de los encantos de la naturaleza- sin que ellos sepan su burlona actividad. Los auditores se congratulan de la belleza del canto de las aves y de la naturaleza entera. Pero una vez desvelada la farsa, ya no encuentran la imitación como algo maravilloso en lo que detener su atención, y toda la situación pierde su encanto. La naturaleza entonces copia al arte, se apropia de sus categorías, pues la belleza natural es, en cuanto presencia, imagen - y ya cargada de contenidos por ello - luego su imitación es siempre tautológica[440]. Estos planteamientos son los que ya vimos al hablar de la *mímesis invertida* de los trovadores, y que después encontramos en el esquema estético definido por la ópera, y posteriormente expresado en la tesis de Novalis o en la teoría estética de Hegel.

Por otro lado, según Adorno, el arte no comienza por las obras, sean mágicas y estéticas, sino que las obras son grados de un proceso mimético. Así, con referencia al arte más antiguo que nos ha llegado, el de las pinturas paleolíticas, afirma:

> Las conductas miméticas tuvieron que preceder a los primeros dibujos, esas conductas que tratan de identificarse con otro ser distinto, aunque sin coincidir necesariamente con la superstición de una eficacia directa; si estos dos momentos no hubieran estado diferenciados durante largos lapsos de tiempo no se podrían explicar esos rasgos llamativos de formación autónoma que poseen las pinturas rupestres[441].

La posición de Adorno es similar a la de Lukács: el fundamento de la estética debe estar fuera de la estética, y qué mejor sitio que la naturaleza -ahora llamada vida en el pensamiento del filósofo húngaro-, pues permite tanto una explicación lógica no circular, como justificar la importancia epistemológica de la categoría de la mímesis. Lukacs lleva la fundamentación al campo de la psicología y echa mano de la teoría de Pavlov del reflejo incondicionado: la imitación es el hecho elemental de toda vida de organización superior, la conservación y la transmisión de las experiencias imprescindibles para la vida de la especie no es factible sino por medio de la mímesis, sólo ella permite fijar los reflejos incondicionados, y es el mejor medio de adaptación al mundo circundante[442]. Para Adorno, el impulso es también previo a todo arte, y responsable, por una especie de autoconcentración previa a la acción, de la autonomía que va a alcanzar la obra con respecto al natural. El problema es saber si la conducta estética se desprende de la mágico-religiosa en esta fase anterior a la objetivación o si ocurre el fenómeno estético en el mismo proceso religioso. Si el caso es lo primero, podemos decir que la estética tiene un carácter residual, como ocurre cuando ciertas formas de imitación, ya inutilizadas en sus funciones, penetran en capas biológicas y se conservan estilizadas en ellas [443]. Los estudios antropológicos sobre arte en civilizaciones primitivas, los propios estudios de Eliade sobre chamanismo, tratados aquí, parecen negar esta hipótesis. La dimensión estética parece ser algo muy posterior a la religiosa: la música es la escalera hacia el cielo o el infierno porque tiene una estructura puente, pero no parece haber una funcionalidad estética mimética en el sentido que podemos apreciarlo en un contexto musical griego. No obstante, la segunda parte del argumento de Adorno en la que se menciona el carácter residual original de la estética parece relevante para la teoría de la mímesis; la mímesis se desprende, más como fruto que como residuo, del árbol de la experiencia mágico-religiosa. En la mímesis, como en un fósil, han quedado grabados los elementos iniciales de la conducta estética.

> Conducta estética quiere decir capacidad de percibir en las cosas más de lo que son; la mirada bajo la cual lo real se convierte en imagen[444].

La mímesis nos habla de todo un universo simbólico, nos habla del espíritu social en su labor productiva, pues en la imitación estética se dan todo un cúmulo de fines prácticos, se pretende evocar en el espectador una serie determinada de ideas y convicciones, ciertos sentimientos y pasiones, que se engarzan en las

---

440Cf. Adorno. Ibid.p.93.

441Adorno. *Teorías sobre el origen del arte. En Teoría estética*. Ed. Cit.p.425.

442Cf.Georg Lukacs. *Estética (Vol.II): Problemas de la mímesis*. Instrumentos no. 19. Ed. Grijalbo. Barcelona. 1982. p.p. 7-8.

443Ibid. Ed.Cit.p.p. 425-426.

444Lukacs.Ibid.p.426.

representaciones que se dan en la vida cotidiana de una comunidad[445]. La conducta estética es ya una forma de conocimiento, en ella se encuentra un contenido de verdad social.

Para Adorno, hay una divergencia entre lo constructivo y lo mimético en toda obra de arte, y tal hiato - algo así como un pecado original del espíritu estético - tiene su correlato en un factor de estupidez y bufonada que se da aún entre las obras de mayor significado[446]. La bufonada es la huella del fósil mimético en el arte más pretendidamente serio, algo inevitable donde la estupidez aparece pareja a los momentos de máxima tensión existencial, momentos que, sin embargo, son capaces de expresar *más verdad* que pretendidos momentos serios; así los temas necios de *La Flauta Mágica* o *El Cazador furtivo* poseen en su musicalidad bufonesca, más verdad que *El anillo de los Nibelungos* dirigido hacia la totalidad con una conciencia seria que pretende la gran expresión[447]. Adorno ve que la brecha bufonesca entre producción y mímesis, no es sino la permanencia de un reducto de animalidad que expresa un contenido fundamental de nuestra humanidad. La órbita del reflejo condicionado que reclama Lukacs para la mímesis no queda muy lejos de esta *animalidad*.

> El género humano no ha podido eliminar tan completamente su semejanza con los animales que no pueda reconocerla palmariamente y llenarse de felicidad por ello; el lenguaje de los niños pequeños parece el mismo que el de los animales. Esa semejanza del payaso con el animal prende la chispa de la semejanza humana con los monos; la constelación animal/loco/payaso es un estrato fundamental del arte[448].

Entre otras cosas, de esto se deduce un nuevo marco para la teoría romántica que identificaba el genio con la locura; según la teoría de Adorno podríamos contraponer el genio a la locura como la producción se contrapone a la mímesis. Entrecruzando su constelación animal/loco/payaso con la constelación que maneja Nietzsche al final del *Zaratustra*, la contraposición sería hombre/genio/poeta. Aunque más que como contraposición, ambos elementos se dan a simultáneo y de forma sintética en una obra de arte. para Adorno, lo genial es un nudo dialéctico, en el que aparece lo nuevo en su novedad como si siempre hubiese estado ahí, es una tensión paradójica entre lo libre, lo que corresponde al hombre, y lo necesario, lo que corresponde al animal[449]. La paradoja, podríamos añadir, no sólo se da por tal oposición, sino porque puede ocurrir que las convenciones sobre libertad se enquisten en una especie de segunda naturaleza y que paradójicamente la bufonada sea por un instante la representación de la libertad. El elemento bufonesco, que ha sido considerado como una de las pruebas de la irracionalidad del arte, es por el contrario un momento racional que expresa las formas primeras de la mímesis.

> El arte, desde los restos más antiguos que se nos han transmitido, está profundamente penetrado de racionalidad. La dura resistencia de la conducta estética, glorificada después por las ideologías como perpetua cualidad natural procedente del impulso lúdico, nos demuestra más bien que, hasta hoy, ninguna racionalidad ha sido plena, no ha habido ninguna que haya satisfecho íntegramente a los hombres, a su pontencial, a la naturaleza humanizada. Lo que los criterios racionales dominantes juzgan irracional en la conducta estética denuncia el particularismo de esa *ratio* que termina en los medios y no en los fines. Es el arte quien nos lo trae a la memoria, lo mismo que una objetividad elevada sobre el entramado categorial[450].

La racionalidad de la que Adorno está hablando no es la que se da en el arte gracias a la fosilización de lo animal que hay en la mímesis, sino la del impulso mimético que en su previa reconcentración dio lugar al objeto artístico; la racionalidad de un instante previo al productivo del que la conducta estética se derivó. El carácter mágico-religioso transmite su racionalidad a la conducta estética precisamente a través de la mímesis. Aunque esta mímesis, bajo el punto de vista de la racionalidad dominante, que sólo juzga en función de los fines del presente histórico, no puede ser pensada sino como irracional. Esto, obviamente, no

---

445Cf. Luckacs. Op. cit. p. 38.

446Cf. Adorno.*Carácter enigmático, contenido de verdad, metafísica*. En *Teoría Estética*. Ed. cit. p. 160.

447Ibid. p. 161.

448Ibid.

449Cf. Adorno. *Sujeto-Objeto* En *Teoría Estética* Ed. cit. p. 227.

450Adorno. *Teorías sobre el origen del arte*. En *Teoría Estética*. Ed. cit. p. 426.

es sino un prejuicio moderno de una razón autorepresiva que, al vaciarse de la mímesis en un intento continuado por declararse autónoma, se vacía de todo componente sensible y se niega a sí misma en el pasado. La razón sin la mímesis es imposible, pues los fines de la razón - su motivo de ser - son cualitativos y el poder mimético es igual que lo cualitativo[451]. Aunque Adorno subraya el carácter fundamental de la mímesis en la razón a partir del carácter cualitativo de toda finalidad, está olvidando el argumento más poderoso de la necesidad racional de la mímesis, el argumento cualitativo que subyace a los propios medios cuantitativos, el hecho de que toda ratio es una relación de dos términos. La razón es en sus medios mimética y no puede ser de otra forma, nos da lo menos conocido a partir de lo más conocido, la razón es la medida y la proporción que lleva los medios hasta los fines, por lo que la cualidad de los fines ya forma parte de la cualidad de los medios. Por eso la simple numérica no agota la experiencia estética, que requiere el añadido cualitativo, a pesar de que la productividad formal pueda reducirse a ella. El análisis formal de la obra, no tiene entonces ningún sentido si no va acompañado de la cualidad o materia específica de dicha forma.

La tesis adorniana según la cual la mímesis precede a todo objeto artístico, formulada en relación al origen del arte, conduce a que: o bien la mímesis es un impulso de la naturaleza (y por tanto en el humano) -tal como sostenía Aristóteles y después modifica Nietzsche-, o bien la mímesis es un momento reflexivo previo a la praxis artística. Las consideraciones que hace Adorno sobre el origen de la belleza natural y el carácter autocontenido de la obra de arte están de acuerdo con la segunda opción. Pero el momento reflexivo propuesto supone una contradicción con respecto a la animalidad mimética, salvo que se suponga que la mímesis animal está dotada también de alguna forma de conciencia. Si no es tan sólo algo animal lo que se manifiesta en la mímesis, como parece sugerir Adorno, debe haber algo anterior a ella que se expresa, y si no es la naturaleza -que ha sido varias veces desacreditada como fundamento- tiene que ser el espíritu o algo similar.

> El espíritu de las obras de arte es lo que las convierte, en cuanto manifestaciones, en más de lo que son. Determinarlas como espíritu está cerca de su determinación como fenómenos, como lo que se manifiesta, no como ciega manifestación. Espíritu es eso, lo que se manifiesta, que no es más elevado que la manifestación, pero tampoco es idéntico a ella, es lo que en su facticidad no tiene carácter fáctico.[452]

El espíritu es el fundamento. Pero al no ser más elevado que su manifestación, es algo así como un espíritu inmanente al mundo y a la vez distinto a él. Éste espíritu no implica a la totalidad, aunque nada pueda tener sentido si no parte de él, de su razón mimética expresiva, o si se prefiere, de sus manifestaciones. La obra de arte no sólo está manifestando, el espíritu sino a la vez la fuerza de su objetivación y la fenomenalidad[453] abriendo el camino al sujeto para el conocimiento. Este tipo de razón, de más alcance que la razón científica dominante, permite una forma de conocimiento más completa de la verdad, el conocimiento de los diferentes estratos en los que el espíritu es pensable.

No obstante, según Adorno, hay algo del espíritu que no queda manifestado en la obra:

> El espíritu en las obras de arte trasciende igualmente el fenómeno sensible y el fenómeno cósico, pero sólo existe en la misma medida que estos. De forma negativa, esto quiere decir que, literalmente, el espíritu no es nada en las obras, fuera de sus palabras; es su éter, lo que habla por medio de ellas o, más estrictamente, lo que las convierte en escritura[454].

Es decir, el espíritu ha acabado por esfumarse y se limita a dar las condiciones de posibilidad para el arte: sin él no hay nada, pero él mismo no es nada tampoco fuera de las manifestaciones de la obra. Adorno, como un maestro Tao, materialista e idealista a la vez, hace desaparecer el fundamento tras un principio inefable, tras el misterioso éter de una causa primera que opera con las demás causas sin poder ser distinguida de éstas salvo por una intuición negativa: hay algo que falta en todo lo que ocurre ante mis ojos o en lo que puedo pensar. Se le puede reprochar no el juego malabar que lleva el fundamento a ninguna parte, sino por el hecho

451Cf. Adorno.Ibid. 427.

452Adorno. *La Belleza Artística: aparición, espiritualidad, intuición . En Teoría Estética*. Ed. Cit. p. 120.

453Cf.Adorno.Ibid.

454Adorno. Ibid.

de que se ha duplicado el misterio, pues la naturaleza es inescrutable sin el espíritu y el espíritu ha acabado por ser un misterio aún mayor. Con una naturaleza como sustento de la mímesis, a la manera de Aristóteles o Nietzsche, hubiese sido suficiente para la construcción del sistema tanto como para fines conceptuales. Adorno nos rompe el juguete de la naturaleza y deja la mímesis anclada en el vacío, lo que no es sino la consecuencia final de la mímesis que más arriba he identificado como alquímica, la que se inicia con los trovadores, la mimesis doble en la que el sujeto proyecta una imagen sobre la naturaleza y luego la imita.

El proceso de ruptura del concepto de naturaleza para explicar la obra de arte, pasa por el carácter extremo de cosificación con el que se contempla la creación artística. La cosificación permite dar cuenta de la dimensión reproductiva de la obra, pero también tiende a igualar unas artes con otras sin considerar a fondo las diferencias materiales. Adorno, consciente de la necesidad de unir la forma y el material para dar sentido a la creación artística, presta atención a la objetivación específica de las artes musicales. La objetivación musical, conlleva la creación de un ámbito propio, empezando por un espacio-tiempo musical, que no sería ni el de las abstracciones generales conceptuales ni el vaporoso eter del espíritu.

> El lugar de toda musicalidad es, a priori, un espacio interior y sólo aquí viene constituida como una realidad objetiva. Es una de esas cosas a ser incluida entre las que, hace cuarenta años, la psicología gestaltista bautizó con el poco atractivo nombre de *mundo psiquico objetivo*. Son precisamente los aspectos más subjetivos de la música, el imaginativo, el elemento asociativo, la idea de contenido y la de sustancia histórica que está presente en toda la música, aquello que apunta a lo exterior, al mundo real[455].

Claro que con igual fundamento podríamos incluir la musicalidad en el espacio interior de un mundo psíquico subjetivo, si somos capaces de elaborar una definición de sujeto que incluya como dominante al sujeto social que interpreta los signos musicales y da al sujeto individual las claves para toda interpretación. Pero ni una ni otra afirmación dejarían de ser una transposición geométrica para algo que es temporal. La música no ocurre en un espacio interior sino en un tiempo interior. Su objetivación es el mismo tipo de impulso platónico que lleva a considerar las ideas como objetos ideales, cuando la música, en cuanto experiencia humana - ya ni siquiera de un sujeto abstracto, sino de un humano históricamente condicionado - es expresión vital y actividad. Así, cosificar una tragedia, una sinfonía, un poema, una danza, si bien útil desde un punto de vista crítico, es inútil desde el punto de vista de su experiencia. Al escuchar la obra no escucho un objeto yo como sujeto, sino más bien se pone en marcha un complejo proceso cultural. En este proceso se regulan un tipo de intercambios de experiencias entre los miembros de una comunidad, indispensables para su existencia como tal, y se desborda el estrecho marco del sujeto y el objeto. La distancia del sujeto con respecto al objeto musical es precisamente la distancia del sujeto individual con respecto al sujeto colectivo del que se ha desgajado. La irrepetibilidad del objeto musical lo hace un objeto imposible. Y, aunque en un grado algo inferior, este principio es estrictamente observado por las artes plásticas también, en las que la dialéctica objeto-sujeto queda por igual carente de sentido. Aquí se puede observar el interés de la noción de mímesis como fuerza directriz: la mímesis es una fuerza que al no llegar nunca a su realización plena - a la realización plena de su principio de identidad - es responsable de la proliferación formal y material del mundo.

Por otro lado, la tesis adorniana de que la obra de arte no hace más que imitarse a sí misma, que es algo cerrado sobre sí mismo[456], en la órbita de la automímesis hanslickiana es un tanto absurda. Si las lógicas del arte y la naturaleza fuesen distintas como pretende Adorno[457] el arte nos resultaría incomprensible, pero no porque no tuviésemos las claves de los signos, sino porque nos pasaría desapercibida su operación. Algo de esto podemos apreciar en las paradojas lógicas que produce la física cuántica. Una lógica distinta supone no sólo el espacio distinto que reclama Adorno para el objeto musical, y por extensión, para el objeto artístico, sino una causalidad diferente para arte y naturaleza, lo que quiere decir, un tiempo diferente - la causalidad remite a secuencias temporales entre eventos - para el arte y la naturaleza, lo que quiere decir un individuo completamente distinto para el arte y la naturaleza, lo que es un absurdo que no lleva más que al nihilismo. Además, queda refutado por el efecto que produce en nosotros una melodía[458].

455Adorno. *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. Ed. Verso. New York 1992. p. 301.

456Cf. Adorno. *Carácter enigmático, contenido de verdad, metafísica*. En *Teoría Estética*. Ed.Cit. p. 168.

457Véase *Quasi una fantasía*. Ed. cit.p.301. Allí, Adorno argumenta que la objetivación se produce siguinedo su propia lógica.

3.6.Crítica contemporánea a la noción de mímesis.

3.6.2. El problema de la repetición

Por debajo de todos los conceptos que delimitan el campo de la mímesis -posesión, participación, imitación, variación, expresión, etc.- de las teorías examinadas, encontramos de una forma u otra el concepto básico de la repetición. Este concepto ha sido estudiado con detalle por Giles Deleuze, para quien el arte no imita, sino repite, por medio de un poder interno[459]. Una imitación es una copia -argumenta Deleuze- mientras que el arte es simulación, revierte las copias en simulacros[460]. Detrás de esta afirmación hallamos una clara voluntad de acabar con el concepto mimético de modelo-copia, el modelo básico platónico, y con los modos de pensamiento mimético que ha inspirado. En este sentido está continuando el proyecto nietzscheano de transmutación de los valores de la filosofía occidental. El marco establecido por Platón presenta el escollo teórico de la oposición entre las nociones de la identidad y la diferencia, es decir, se trata de la solución de la dificultad que Schopenhauer destapó para la filosofía y que Nietzsche formuló como el problema de lo dionisíaco.

Para Deleuze, la repetición es un forma de comportamiento, pero en relación a algo único o singular que no tiene equivalente, y tal repetición a nivel de la conducta externa es eco de una vibración más secreta e interna que anima a lo singular[461]. Esto podría verse como una inversión del principio aurático de Benjamin. Allí donde Benjamin hablaba -en relación a la originalidad, autenciticidad o singularidad de una obra- de la manifestación irrepetible de una lejanía, de su condición singular en el aquí y ahora[462], Deleuze va a decir que hay precisamente un impulso que anima a eso singular y único a repetirse. Como la repetición es una actividad o comportamiento, la pregunta adecuada, según Deleuze, al observar los elementos que se repiten es: ¿qué sujeto se repite? ¿Cuál es el ser de tal repetición?, pues no hay repetición sin un repetidor, nada repetido sin un alma repetitiva[463]. Se trata de la estrategia epistemológica nietzscheana que reduce toda inquisición al ¿quién?[464], y que llevada a su término desvela antes que nada dos tipos diferentes de repetición:

> La primera repetición es la repetición de *lo mismo*, explicada por la identidad del concepto o la representación; la segunda incluye la diferencia y se incluye a sí misma en la alteridad de la idea, en la heterogeneidad de una *a-presentación*[465].

Las dos clases de repetición pueden ser caracterizadas por pares de opuestos. Una es la del sujeto y la otra produce objetos, una es estática y la otra dinámica, una es repetición en el efecto y la otra en la causa, una revolvente y otra evolvente, una está enrollada y necesita explicación mientras que la otra está desarrollada y explicada, una es espiritual y la otra material, etc.[466]. La repetición interna sería la base del principio de identidad, del apolinismo. Mientras que la repetición externa supone la intersección de las fuerzas del devenir con las de la identidad sobre el eje de la extensión, del espacio, la repetición interna puede ser pensada como la confluencia de estas mismas fuerzas en la intensión temporal. La repetición externa produce algo así como la cancelación de la diferencia en la identidad, mientras que la interna cancela la

---

458Hasta cierto punto la doble lógica de la que habla Adorno es una extensión de la tesis wagneriana que asignaba a la música -siguiendo principios schopenhauerianos- una lógica sentimental radicalmente distinta de la razón ordinaria.Véase Wagner. *The Art Work of the future en On Music and Drama*. Ed.Cit. p. 187. En su tesis, Wagner habla de un esquema lógico diferente , de los propios fenómenos a patir de la música

459Cf. Giles Deleuze. *Difference and Repetition*. Columbia University Press. New York. 1994. p. 293.

460Ibid.

461Ibid.p.1.

462Cf.Walter Benjamin.*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.En *Discursos Interrumpidos I*.Madrid.Taurus.1989.p.p.21-24.

463Cf. Deleuze.Ibid.p.13.

464Según Nietzsche, la pregunta fundamental no es ¿qué?, sino ¿quién?, y el propio Deleuze en su Nietzsche y la filosofía nos explica las razones: es la pregunta más apta para determinar la esencia, pues no remite, como Sócrates creia, a ejemplos discretos, sino a la continuidad de los objetos concretos tomados en su devenir, al devenir - bello de todos lo sobjetos citables o citados en ejemplos (cf. Deleuze *Nietzsche y la Filosofía*. Anagrama Madrid 1986. p. 109).

465Deleuze.Ibid. p. 24.

466Cf. Deleuze.Ibid.

identidad en la diferencia. Pero la misma noción de repetición depende de la identidad de la representación, es decir, de la repetición de *lo mismo* en el seno de la representación, lo que produce no sólo un círculo vicioso, sino una ilusión insoslayable en toda representación.

Tanto las nociones de repetición como de diferencia vienen distorsionadas por las limitaciones que produce la ilusión de la representación. La distorsión fundamental viene dada por el hecho de que la representación invoca la identidad del concepto para poder explicar la repetición no menos que para comprender la diferencia; la repetición necesita del concepto: incluso si se sitúa fuera de él necesita presuponer su identidad[467]. Esto nos lleva a que la repetición sólo pueda ser comprendida de manera negativa, como una limitación del concepto[468]. Por otro lado, la repetición pone el concepto fuera de sí mismo y lo fragmenta en una multitud, lo fuerza a existir en un montón de casos *hic et nunc*[469]. La multiplicación de cosas con un mismo concepto lleva a la división del concepto en un alto número de cosas, lleva no sólo a la repetición de lo que tiene un mismo concepto, sino en última instancia a la repetición de lo mismo, pues los modelos y las copias son indistinguibles de manera sensible. Cada vez que encontremos una variante, diremos que es una cuestión de repetición en sentido derivativo, la repetición con respecto a un modelo extrínseco material, pero una repetición analógica[470] , una repetición de estructura, de las relaciones constituyentes - que no son otras que las de la determinación del concepto al que se le fija una identidad.

La experiencia de la ilusión de la repetición es especialmente intensa en el arte sonoro. Las obras de Morton Feldman o de Steve Reich son una muestra de ello. La secuencialidad de la percepción musicalidad hace que lo mismo suene siempre diferente, y que una repetición de una estructura rítmica o de alturas quede disuelta en la potencia deviniente de la conciencia del auditor. De hecho, la llamada música minimal o repetitiva acaba por destacar las diferencias de una forma más obvia que ninguna otra forma de composición: la espacial noción de la identidad se deshace en la temporalidad musical, pues fuera de la representación, en el ámbito de la música, la identidad no es más que un referente epistemológico, una pequeña ayuda para la navegación en el turbulento océano de la existencia.En *For Philip Guston*[471], Feldman crea una atmósfera minimal en la que la tensión entre la identidad de las estructuras de las alturas y los ritmos se desbarata en el ámbito de la diferencia que supone su expresión en el lienzo temporal, llevando al oyente durante casi cinco horas de audición a una forma de trance mimético:la conciencia adopta poco a poco la configuración ligera de la obra y reverbera con ella en una intensa experiencia musical análoga a la chamánica-religiosa. En *Tehillim*[472] de Steve Reich, la propuesta repetitiva es directamente chamánica.En esta obra el ritmo de la música se deriva de la métrica del texto hebreo de los Salmos, métrica de gran flexibilidad que se repite en ciclos más o menos largos. En *Tehillim* se nos propone una experiencia musical que se encuentra fuera de la experiencia ordinaria de nuestra analítica tradición occidental, los elementos formales se desbaratan en un trance favorecido por el uso a gran escala de las diferentes técnicas compositivas basadas en la imitación, especialmente la repetición, o mejor, la imposible repetición musical.

El arte manifiesta en toda su pontencia esta tensión entre la diferencia y la identidad - tensión que define el ámbito de la mímesis- y juega con ella de forma consciente. En el arte quedan plasmadas estéticamente las mistificaciones e ilusiones de nuestra civilización para que la diferencia pueda ser finalmente expresada con una fuerza airada que es ella misma repetición[473]. La distinción entre mímesis y repetición que hace Deleuze obedece a la intención de precisar la noción de simulacro, materia del arte, con respecto a la noción de copia. Un simulacro es un sistema en el que lo diferente se relaciona con lo diferente a través de la diferencia misma[474], y el objetivo de todo arte es la producción de simulacros.

> Tales sistemas son intensivos; descansan en última instancia sobre la naturaleza de cantidades intesivas, que precisamente se comunican a través de sus diferencias. El hecho de que sean necesarias ciertas condiciones para tal comunicación (pequeña diferencia, proximidad, etc.) debería conducirnos a creer no en una condición de semejanza anterior, sino sólo en las

---

467Ibid.

468Ibid.

469Ibid.p. 271.

470Ibid. p. 271.

471Morton Feldman.*For Philip Guston*.Universal Edition.London.1985.

472Steve Reich.*Tehillim.Parts I-IV*.Boosey and Hawkes.New York.1981.

473Ibid. p. 293.

474Ibid. p. 277.

> propiedades particulares de cantidades intesivas que se pueden dividir, pero lo hacen sólo cambiando su naturaleza de acuerdo con su propio orden particular.[475]

Deleuze nos está hablando de una especial organización de la diferencia que determina algo así como un espacio de cantidades infinitamente próximas e infinítamente divisibles que forman una constelación de entidades con comunicación no basada en conceptos, y en general, que no utiliza las categorías de la representación. Según Deleuze, un sistema de simulacros así puede ser caracterizado a partir de:
1.-La profundidad o espacio en el que las intensidades están organizadas.
2.- Las series dispares que éstas forman, y los campos de individuación que subrayan (factores de individuación).
3.-El *precursor oscuro* que causa su comunicación.
4.-Los vínculos, resonancias internas y movimientos forzados que resultan.
5.-La constitución de seres pasivos y sujetos larvales en el sistema, y la formación de dinamismos espacio-temporales puros.
6.- Las cualidades y extensiones, especies y partes que forman la doble diferenciación del sistema y cubren los actores precedentes.
7.- Los centros de envolvimiento que no obstante testifican la persistencia de estos factores en el mundo desarrollado de cualidades y extensiones. Los sistemas de simulacro afirman divergencia y descentramiento: la única unidad, la única convergencia de todas estas series, es un caos informal en el que están todas incluidas[476].
Deleuze esta definiendo, con el menor aparato conceptual posible, un marco capaz de dar cuenta teórica de cualquier obra de arte. Si observamos los siete puntos con algo de detalle salta a la vista que se trata de una *cosmogonía artística completa* en la que se ha tenido en cuenta hasta *el precursor oscuro*, que como precursor es responsable de las cualidades y extensiones, o si se prefiere, de las reglas internas de la obra de arte, y toda una serie de vínculos que garantizan el carácter cerrado del sistema. El sistema de la obra surge del caos primigenio y se autoorganiza a partir de las propias intensidades, a partir de la infinita división que favorece la creación de centros locales, de núcleos, o mejor, de racimos de simulacros dotados de su propia fundamentación ontológica. Dicha fundamentación surge de la nebulosa del precursor oscuro.

Lo que es interesante en el planteamiento de Deleuze es el intento de crear una atmósfera cosmológica de la diferencia. En el arte sonoro vemos operar este tipo de cosmología en las *Improvisations sur Mallarmé* de Pierre Boulez. El compositor intenta crear en esta obra un continuo de diferencias tímbricas a partir de una cuidadosa orquestación. El arpa, las campanas tubulares, el vibráfono, el piano y la celesta -todos de alturas fijas- se funden entre sí y con un grupo de instrumentos de percusión de altura no claramente definida, gongs, tam-tam y otros, consiguiéndose un borrado tímbrico en el que las identidades se funden a partir de la cuidada organización de la simultaneidad de los parciales armónicos[477].(Véase el fragmento de orquestación al final de la sección, figura 15).

Estos sistemas de simulacros son los lugares de actuación de las ideas, entendiéndose por ideas no la unidad, o lo múltiple, sino una multiplicidad constituída por elementos diferenciales, relaciones diferenciales entre esos elementos, y singularidades[478]. Se afirma entonces para las ideas tanto la individuación como la multiplicidad, es decir, las ideas son distinguibles entre sí a pesar de su carácter múltiple, mantienen una fuerza de cohesión dada por la diferencia de elementos. Las ideas, así definidas, no tienen actualidad, sino que son pura virtualidad y encarnan en campos de individuación, actualización que no ocurre en base a la semejanza sino a la propia lógica de las intensidades. Cuál sea la dinámica de estos campos es tan oscuro como el propio precursor que establece Deleuze, aunque en el caso de la composición de Boulez, es decir, en la praxis artística, la dinámica es clara: la voluntad del compositor de evitar toda identidad fuerte[479]. Las

475Delueze. Ibid.p. 277.

476Cf.Deleluze. Ibid. p.p. 277-278.

477Toda la escuela de la *música espectral* de la década de los ochentas (Grisey, Stroppa, etc) está basada los principios estéticos que formaliza Deleuze y que Boulez ya estableciera en las *Improvisations.*

478Cf. Deleuze.Ibid. p. 278.

479Esto puede ser entendido como una extensión al parámetro timbre del tabú de la quinta en la definición de la serie dodecafónica. Se trata del tabú mimético adorniano desde el cual todo el neoclasicismo stavinskiano aparece como un simulacro y que acaba por hacer lo mismo con el serialismo integral: repetición *ad infinitum* de un concepto de orden vaciado en sus mil combinaciones.

intensidades que producen la diferencia son trabajadas por Pierre Boulez a partir de las intensidades relativas de los instrumentos (p,mf,f,etc.) y la orquestación de los parciales. El sonido de piano, el más común en las salas de conciertos de todos los timbres instrumentales utilizados en la obra por Boulez, pierde su identidad, es más, se transforma en una cámara de resonancia para el despliegue de toda la virtualidad del espectro armónico: todos los timbres tienen una identidad larval, todos los fraseos posibles son virtualidades como las ideas. Deleuze, a su vez, está reconstruyendo todo un entramado ontológico que pueda funcionar a nivel pre-individuación, al nivel de la virtualidad de la idea, pero esto solo puede hacerse desde la práctica artística (como por ejemplo en *Improvisations*), y no a partir de un sistema analítico que mantiene las ilusiones trascendentales de la representación.

Las ideas para Deleuze son dionisíacas, distintas y oscuras, por contraposición a las distintas y claras de la representación apolínea, y existen en una indiferenciación que es no obstante diferenciada, en una pre-individualidad que es no obstante singular; es la zona oscura de una intoxicación que nunca sería calmada, la zona distinta y oscura en la que la filosofía construye el mundo con todas las fuerzas de un inconsciente diferencial[480]. Esto es paradójico, pue la construcción cosmológica deleuziana se hace desde la individuación del yo filosófico pensante, conceptual. En efecto, la individuación maneja para la construcción cosmológica las ilusiones de la representación, hay un encadenamiento final al concepto que el discurso filosófico no podría romper sino abandonando sus pretensiones-ilusiones de coherencia, desarrolándose plenamente en la zona de lo oscuro y distinto de lo dionisíaco. Pero esto es una contradición con respecto a la estructura del lenguaje, con respecto a su carácter repetitivo fundamental, y sólo tiene sentido si se piensa como tensión de lo oscuro hacia la identidad del concepto.

El lenguaje es obviamente un hecho de la repetición, una limitación representacional de conceptos. El arte utiliza de manera estructurada las repeticiones poniéndolas unas junto a otras, estableciendo relaciones entre ellas, y el arte está sujeto a la condición de que una diferencia pueda ser extraída a partir de esas repeticiones. Por eso el arte convierte copias en simulacros, lleva desde la repetición hasta crear sistemas de diferencias. Las copias funcionan como materia prima para el sistema de simulación, que bajo las condiciones descritas va ser el campo de encarnación de las ideas más allá de la representación conceptual que necesita de la repetición. El juego cósmico, va a decir Deleuze, no es un juego representacional a pesar de que se represente en la ilusión de la identidad, sino que es el juego entre lo problemático de la idea y el imperativo de la identidad[481]. Se trata de la tensión entre lo oscuro-diferenciado y lo claro-diferenciado, entre Dioniso y Apolo, tensión que el arte pone en juego, como cualquier pensamiento que no reprima lo inconsciente es capaz de poner en juego.

Desde el punto de vista de la identidad, es decir, aceptando la ilusión del concepto y construyendo, a la nietzscheana, un discurso artístico basado en la ficticia representación, podría reprocharse a la teoría de Deleluze que si bien el arte como simulación es un sistema en el que lo diferente se relaciona con lo diferente a través de la diferencia, la cosmología del simulacro no parece dejar claro cuál es la diferencia estética, es decir, por qué una simulación artística es capaz de despertar sensaciones y actitudes que otras simulaciones son incapaces. Se trata de nuevo de la pequeña objeción de Schopenhauer a Leibniz, ahora en una nueva fórmula: si el arte es el sistema de simulación que Deleuze dice que es, ¿por qué entonces hay simulacros capaces de emocionar y otros no, ¿por qué determinados campos de individuación alteran la ilusoria identidad propia y otros la dejan impasible? Debido al contenido más o menos liminal de los escenarios de la experiencia individuatoria.

La expresión de la diferencia choca con el lenguaje, nido de repeticiones, y con la experiencia, lecho de ilusiones representacionales, lo que nos devuelve al arte como escenario para que la diferencia florezca de manera más libre que con respecto a la filosofía del arte. Pero la diferencia choca también con la experiencia, que nos habla de diferentes grados de simulación que no se relacionan entre sí a partir de la identidad aunque tampoco pueden prescindir de ella: la pre-individuación de la que Deleuze dota a la virtualidad de las ideas, podría extenderse a una casi-identidad de los conceptos, una tensión diluyente en el que las representaciones, como los simulacros de las nubes, tienen una casi identidad, o si se prefiere una identidad deviniente, como la que Pierre Boulez intenta crear en sus *Improvisations*. Si hablamos sobre esta obra, la pre-individuación y la casi identidad de los conceptos es imposible: el resultado es una operación de análisis armónico. Pero si experimentamos la obra, si la escuchamos, la pre-individuación y la casi-identidad tímbrica es un hecho que se consuma en una atmósfera de diferencias.

480Cf.Deleuze. Ibid. p. 280.

481Cf.Deleuze. Ibid. p. 284.

Deleuze es consciente de los límites de su esquema de la repetición y la diferencia, los limites que marca la broncínea cadena del lenguaje, e intenta adaptar el pensamiento de la diferencia a la noción de devenir. Propone *lo deviniente* como categoría fundamental para pensar la diferencia, categoría que aspira sustituir a la mímesis como pilar constructivo del pensamineto estético musical. En la obra (escrita de manera conjunta con Félix Guattari) *Mil Mesetas*, Deleuze expone su teoría del deviniente como resultado de la insatisfacción con todas las previas teorías sobre mímesis[482]. La teoría es introducida como una creencia, la creencia en un cierto tipo de *entidades*, los *devinientes-animales,* que se desarrollan a través de los humanos y los hacen cambiar afectando tanto al animal como al humano[483]. Deviniendo animal,según Deleuze y Guattari, no consiste en la imitación del animal, no es ni que el humano se convierte en el animal ni que el animal se convierte en otra cosa específica:

> El devenir no produce nada distinto a sí mismo. Caemos en una falsa alternativa cuando decimos que o se imita o se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque del devenir, no los supuestamente términos fijos a través de los que aquello deviniente pasa. El devenir puede y debe ser cualificado como *animal-deviniente* incluso en la ausencia de un término que sería el *animal devenido*. El *animal-deviniente* del ser humano es real, incluso si el animal en el que el humano deviene no lo es. Este es el punto a clarificar: que un deviniente no tiene un sujeto distinto a sí mismo; y además que no tiene término, pues su término existe a su vez como lo tomado de otro deviniente del cual es sujeto, y que coexiste , forma un bloque, con el primero[484].

Lo que antes se comprendía como proceso mimético, estos autores lo explican como un bloque deviniente,relación tan íntima entre individualidades que la misma individuación hace sitio al proceso de cambio, éste sí, idéntico consigo mismo. Lo deviniente pretende funcionar como una categoría que ha incluido en su seno la dimensión temporal y que por ello es capaz de dar cuenta de la metamorfosis que impera en los organismos vivos. No obstante pretende distanciarse de la evolución, pues no incluye de ninguna forma las nociones de filiación y proveniencia [485] como tampoco la noción de especie animal mejor adaptada: la noción de finalidad es ajena al planteamiento de Deleuze y Guattari. Los devinientes son observables en la simbiosis de los diferentes organismos vivos, la abeja y la orquídea forman un bloque deviniente, el gato y el babuino forman un bloque deviniente cuya alianza es efectuada por un virus C, etc.[486].

La teoría es sugerente, pero sigue planteando problemas lógicos: la indviduación de los bloques en espacio y tiempo no dependen sino de representaciones, una representación nos lleva a formar un bloque abeja y orquídea simplificando unas relaciones devinientes que incluyen un grupo muy superior de seres vivos que forman lo que podríamos llamar el bloque más estrecho. Pero es que los bloques admiten un juego representacional muy diverso y no hay nada que impida, una vez establecida la dinámica de los devinientes, extender la escala a todo lo que vive, pensar en un gran bloque deviniente. Deleuze y Guattari pretenden resolver esta dificultad estableciendo un nivel molecular base para todos los devinientes de tal forma que por grados de proximidad -aplicando implícitamente la teoría del cálculo infinitesimal como ya estaba implícita en el sistema de los simulacros- los bloques queden definidos de forma difusa y siempre sea posible extender en un grado la composición del bloque sin necesidad de romper su *identidad* en favor de un gran bloque deviniente[487]. Con un espacio nebuloso, o si se prefiere oscuro-distinto, dionisíaco, en el que la diferencia da las relaciones, la noción de bloque deviniente vence algunas dificultades lógicas, aunque sólo relativamente pues ni siquiera en tal espacio la noción de devenir escapa a lo que escapa la de bloque. En efecto, la noción de devenir, o es una intuición o es un concepto. Pero si es una intuición, entonces no es inteligible sino asociada a un concepto, y en ningún caso su sensibilidad pura permite la diferenciación de un bloque. Y si es un concepto cuya extensión es *todas las cosas*, pues todo lo que está en el mundo deviene,

482Cf.Giles Deleuze y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press. Minneapolis and London. 1994. p.p. 235-237.

483Cf.Deleuze y Guattari.Ibid.

484Deleuze y Guattari. p. 238.

485Cf. Deleuze y Guattari.Ibid. p. 238.

486Ibid.

487Ibid. p.p. 272-273.

entonces su comprehensión es cero, o sea, decir que algo deviene es como no dar ninguna información acerca de esa cosa. Claro que el devenir podría ser también una idea en el sentido deleuziano, y sólo así evitaría las contradicciones lógicas por su inscripción a priori en un espacio virtual, pero lo deviniente tiene una dimensión temporal espiral a corto plazo que no tiene lo virtual. Lo deviniente no es reversible, establece unas relaciones de orden temporal características de lo real que no se corresponden en manera alguna con las de lo virtual pues implican la representación de cambio como movimiento.

No obstante, a pesar de que lo deviniente se ofrece como sustitución teórica de la mímesis por Deleuze y Guattari, ésta permanece imprescindible como negatividad en lo deviniente, y así lo determina:

> Ningún arte es imitativo, ningún arte puede ser imitativo o figurativo. Supóngase que un pintor *representa* un pájaro; éste es de hecho un pájaro-deviniente que puede ocurrir tan sólo en la medida que el pájaro mismo está en el proceso de devenir otra cosa, una pura línea y un puro color. Por tanto, la imitación autodestruye, desde el momento en el que el imitador, sin saberlo, entra en un deviniente que conjuga el desconocimineto con el proceso de devenir eso que él o ella imita. Uno imita sólo si falla, cuando uno falla[488].

Lo que no quiere decir que no haya algo de imitación en los aciertos, en los procesos de entrada en bloques devinientes. La imitación autodestruye desde el punto de vista de lo deviniente, supone el fin del devenir, la fijación, pero la cerrazón del bloque sobre sí mismo es mimética y necesaria como gesto lingüístico y como notación de lo infinitesimal. Deleuze y Guattari conscientes de ello completan su teoría afirmando que en el proceso de constitución de un bloque deviniente la imitación entra, aunque sólo sea como ajuste del bloque, como un toque final, un guiño o una forma, aunque todo lo importante pase en otro lugar, en lo deviniente[489]. La imitación sería entonces lo externo mínimo de la mímesis mientras que lo deviniente es el proceso interno de diferenciación. Esta noción guarda relación con lo que más arriba he llamado mímesis expresiva, la mímesis en el tercer sentido aristotélico, salvo que la naturaleza de Aristóteles ha sido sustituida por la diferencia, si bien en sentidos no demasiado diferentes. En ambos casos se observa cierta inexorabilidad instintiva, como la expresión de una voluntad última de imitar, en un caso, y de formar devinientes, en el otro.

Es interesante observar que la posesión plantea los mismos problemas que hemos visto para la diferencia: sin una *participación* mínima de la identidad, sin una gota apolínea, es ininteligible y como experiencia está fuera de la determinación de la memoria el reconocimiento y la autoconciencia. Por otro lado, las teorías de Deleuze y de Guattari se anclan en la tradición de las teorías miméticas por las pretensiones epistemológicas que albergan: el arte - y la música o arte del devenir como polarizador fundamental de los procesos estéticos- representa la forma más completa y de mayor potencia para el conocimiento del mundo y del humano, ya sea por ser el vehículo del logos, en unos casos, o por ser precisamente la única manera otorgarle los límites y mostrar lo que hay fuera de él.

488Deleuze y Guattari. Ibid. p.p. 304-305.

489Cf.Deleuze y Guattari. Ibid. p.305.

Fragmento de orquestación de *Improvisations.*[490]

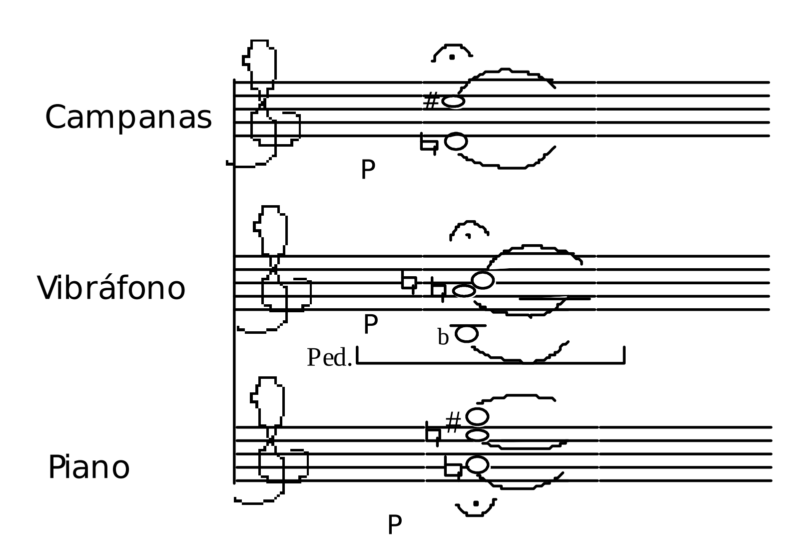


Figura 15.

490Pierre Boulez. *Constructing an Improvisation.* En *Orientations.* Harvard University Press. Cambridge, Mass.1986. p.162.

CAPITULO 4:CONCLUSION.

Sección 4.1:Campo mimético.

Desde su aparición en el nebuloso y lúcidamente alucinado mundo de los chamanes hasta la meticulosa reflexión de nuestro presente filosófico, la noción de la mímesis musical se ha desarrollado como una variación sin tema, siempre semejante y siempre distinta a lo que fue y está siendo, siempre incómoda en un mundo en el que todo imita a todo. El primer impulso mimético llevó al chamán a participar de la naturaleza de los dioses, unos dioses que habitaban en todas partes, cuya experiencia era inevitable en cada animal, en cada planta, en cada roca. Entre los vivos y entre los muertos se movían los dioses y con ellos el chamán dialogaba o los dioses hablaban a su través. Iba de un mundo para el otro con la misma naturalidad con la que se vive y se muere. La topología era simple: continuidad de los mundos, aunque uno imagen inversa del otro, los dos mutuamente dependientes, miméticamente enlazados. Estas idas y venidas, según Mircea Eliade, dieron forma a ciertas prácticas que habían de convertirse en las artes musicales. Seres fabulosos de éste y el otro mundo ganaron el terreno de la memoria y dieron sentido a las más oscuras angustias, ansiedades y alegrías de la psique humana. A veces como parte de los dioses, a veces como la divinidad misma, el chamán mantenía una doble práctica mimética a la vez de participación y posesión divina, en instantes diferentes, pero siempre con un remanente de su naturaleza humana,de hombre común, que le permitía la comunicación con el resto de la comunidad y hacía de su experiencia algo de utilidad general. La mímesis, pues, en un primer momento designa la forma de las relaciones de dos mundos que se hallan en perfecta armonía y continuidad: la mímesis es el vehículo que permite la comunicación con los dioses, pero también de los humanos entre sí, quienes fortalecen sus lazos comunitarios con los vuelos del chamán y las experiencias religioso-musicales que sus éxtasis conlleva.

Tenemos sufientes evidencias como para afirmar que en la Grecia olímpica las prácticas chamánicas estuvieron asociadas con los nombres de Apolo y Orfeo, aunque es probable que la mayor parte de los cultos a las diferentes divinidades, en su origen, fueran de corte análogo al chamánico.Lo interesante de esta línea chamánica es que a través de Pitágoras llega directamente hasta Platón, y sirve para comprender las raíces de las que brota el árbol de la filosofía occidental. Por otro lado, la misma raíz de Apolo y Orfeo, a partir de la línea de Homero y los rapsodos, lleva hasta la tragedia, y sirve para comprender la raíz del sorprendente mundo de la música griega, responsable en gran medida de las diferentes artes musicales que han florecido en la cultura de Occidente. La tragedia en su doble dimensión apolínea-dionisíaca es una sofisticada forma de religión en la que el poeta formula por medios musicales un principio de armonía moral capaz de equilibrar los problemas ocasionados por una individuación extrema o por un a disolución orgiástica en los instintos. En la tragedia euripidea se alcanza el mayor efecto apolíneo de esta religión con la conversión del espectador -los prólogos de Eurípides lo muestran - en chamán participador, en un dios que se distancia de los acontecimientos y que puede pensarse a sí mismo gracias a esa distancia. Así lo inexpresable dionisíaco adquiere su potencia religiosa y como contrapartida urge la necesidad de los dioses más comprensibles, más próximos a una cotidianidad que ya no sólo es agrícola, sino urbanita y política.

La forma de la racionalidad musical euripidea siembra el campo para que los dramas filosóficos de Platón fructifiquen en un nuevo chamanismo. Al igual que los apolíneos pitagóricos, Platón basa su cosmología y su metafísica en la organización musical del universo. El mundo de las ideas es el otro mundo chamánico y se relaciona con éste a partir de la armonía, la mediación que existe entre las cosas, la esencia universal de la música que subyace a ambos mundos: por la escala de la música sube el chamán hasta el cielo y baja a los infiernos. La mediación consiste en relacionar las cosas conforme a la noción pitagórica de número. La armonía revela que la relación entre el mundo de las ideas y el mundo físico no es perfecta: la *coma musical* pitagórica, la diferencia entre Fa# y Mi[491], abre un abismo entre lo que se percibe y lo que se piensa, y, en última instancia, lleva a la ruptura de la concepción continuista -un mundo se continúa en el otro- que caracterizaba al chamanismo. Dos mundos quedan separados, a la vez que misteriosamente unidos, por la teoría mimética de las ideas. Las revelaciones se dan ahora en los nuevos chamanes, los filósofos, revelaciones que son posibles a partir de la reflexión sobre los números ideales y los diversos juegos intelectuales desarrollados a partir de ellos. Mientras que en el chamanismo precedente la música era la escala que llevaba hacia los dioses del cielo o el infierno, y servía como medio de expresión común tanto

491O, en general, la diferencia enharmónica.

para dioses como para hombres, en el pitagorismo, y sobre todo en el platonismo, la música no hace sino mostrar la separación de dos esferas de realidad - ya no continuadas una en la otra - haciendo una dependiente de la otra y condenando la de la *físis* y la vida a la más irremediable imperfección.

Del suelo chamánico platónico va a surgir la teoría mimética de Aristóteles aunque la emancipación que el mundo de la *físis* recibe con respecto al de las ideas supone un cambio radical con respecto a la teoría de su maestro. Para Aristóteles la mímesis cumple antes que nada una función biológica cognitiva: es algo necesario a todos los seres naturales aunque es en el hombre donde alcanza la perfección. La separación entre la *fisis* y el *eidos* es posible debido a que la mímesis es una operación que puede prescindir de la misma presencia del original: se puede imitar y de hecho se imita sin conocer el original, pues el placer de aprender -que sustenta la necesidad mimética - es obtenido de la misma manera por la simple ejecución de la imitación como tal. En Aristóteles la dimensión chamánica no desaparece totalmente aunque se consigue la independencia con respecto al otro mundo chamánico, lo que permite una teoría en la que el logos se centra en el lado de los vivos y la *fisis*. La actitud de Aristóteles en lo que atañe a las nociones de armonía platónicas y pitagóricas (la metafísica de los números ideales) es escéptica: los objetos matemáticos no pueden existir como sustancias distintas en o aparte de las cosas sensibles, por lo que el número no es ni causa eficiente, ni material, ni formal, ni final. La música en la que está interesado Aristóteles es la humana, no la de las esferas, por eso sus nociones de mímesis se centran fundamentalmente en problemas psicológicos y éticos, si bien tales problemas le llevan hacia el ámbito del universal -y por eso el centro de su análisis musical es la tragedia. En la tragedia se construyen acciones que persiguen el único objetivo de hacer mejores a los ciudadanos mediante su exposición ante acciones de alto contenido dionisíaco o disolutorio. En este choque se da la catarsis -concepto de origen pitagórico-, un estímulo físico muy intenso similar al de alguien que ha recibido un tratamiento médico purgativo; en la catarsis se percibe el principio apolíneo como una bendición, se muestra en todo su esplendor como un alivio y una necesidad insoslayable para la vida de la comunidad.

Aristóteles reconoce los fenómenos de posesión o entusiasmo en su propia teoría mimética, y no ve en ellos ninguna contradiccón con respecto a los elementos más apolíneos; está manteniendo la doble dimensión apolínea-dionisíaca que caracterizaba a las posturas chamánicas más fuertes. No obstante, el Dioniso ha sido subsumido a la faceta apolínea, pues para Aristóteles, si hay entusiasmo, es que habla la divinidad, y la divinidad sólo puede hablar conforme al logos. Entusiasmo y éxtasis no son sino diferentes manifestaciones del logos, son sendas racionales por muy oscuros que puedan ser sus recorridos, y lo universal puede tomar una u otra senda, o incluso ambas combinadas, para su expresión.

En Aristóteles la noción de mímesis tiene una triple dimensión. En primer lugar está el carácter instintivo de la mímesis en todos los seres vivos, instinto que alcanza su grado máximo en el humano. Las artes musicales surgen de este suelo naturalista pero llevan el instinto a la imitación a una dimensión nueva, la ética, que es propiamente su dimensión humana, dimensión que se manifiesta con especial eficacia en la forma del drama musical. Esta segunda clase de mímesis puede ser racional o entusiasta, de forma separada o como combinación de ambas. Por último, al crearse la obra, ésta representa una expresión de lo universal en lo particular, es decir, que junto a la labor mimética del poeta que dio a la imitación el contenido ético, se da en la obra la impronta de la causa final que garantiza que todas las acciones del universo procedan conforme al logos. Los planteamientos aristotélicos, en los que la mímesis queda perfectamente racionalizada y estructurada conforme a los principios de este mundo, no dejan resquicio en última instancia para el misterio de la experiencia musical, todo ocurre con esterilidad médica, y precisamente por ello, se despliega del todo el poder de la filosofía para controlar la música, y se completa el sueño de Platón. Las academias tiene entonces todos los elementos para el autoritario control de las más íntimas experiencias con los dioses a partir de la música.

La voluntad de Aristóteles de llevar el pensamiento al campo de la *fisis* establece las bases para el tratamiento pragmático de los problemas miméticos que se da durante el helenismo, el interés casi exclusivo que observamos en los autores de este período por tratar de forma pormenorizada específicos problemas musicales. Todos los replanteamientos teóricos que se producen durante esta época son hibridaciones de los grandes sistemas, el platónico y el aristotélico, aunque el judaísmo y el cristianismo introducen una reificación del modelo con respecto a la copia que acaba por establecer un nuevo principio mimético. En San Agustín encontramos la formulación más acabada de lo que ya está propuesto por otros de los primeros padres de la Iglesia: las escrituras dan un modelo definitivo e incuestionable para toda imitación, pues nada en ellas está puesto al azar, todo manifiesta el orden de los actos. La asamblea cristiana participa en este

orden, la tarea de la asamblea es precisamente hacer a todos partícipes del orden, alcanzándose un apolinismo de asamblea a la vez que un dionisismo individual controlado: cada humano particular se desgarra y sufre en su contacto con el mundo, y tal dionisismo está subordinado a los intereses de la comunidad y es regulado perfectamente por los intereses de la comunidad, prestándose un especial énfasis al control de cualquier forma de *hedone* que favorezca una conciencia individual demasiado fuerte. El modelo es Cristo y la copia de cada humano ha de limitarse a ciertos patrones miméticos. La participación de lo humano en lo mundano se halla filtrada por un poderoso principio de servidumbre, o si se prefiere, de autoridad. Para San Agustín, la mímesis, comprendida como *ratio*, va acompañada de un principio de autoridad, hasta el punto de que ambos conceptos exigen una explicación conjunta: la razón, o ratio, o mímesis, es la que determina la autoridad, y la autoridad es la autoridad porque es la conocedora de las proporciones que relacionan los dos mundos, su autoridad es la autoridad de la *ratio*. Es evidente que el resultado práctico de este marco mimético no produce sino un control eclesiástico definitivo sobre la experiencia religiosa que impide cualquier vuelo chamánico no sancionado por sus principios.

Durante toda la Edad Media predominan los cánones miméticos que se observan en San Agustín con diferentes matizaciones.Con Santo Tomás se enfatizan algunos componentes aristotélicos que no habían sido destacados con anterioridad. La continuidad del principio racional que unía al poeta con la naturaleza -la misma que los pitagóricos veían entre el mundo natural y el de los dioses vía proporciones ideales- es ahora expresada a partir de la imitación que el poeta hace de las operaciones de la naturaleza. Cuando el músico compone, mediante el conocimiento que le proporciona su inteligencia de los números ideales, no hace sino repetir los procesos que desarrolla la naturaleza en la composición de seres animados e inanimados: al componer con los mismos procedimientos del gran Artífice, el poeta es instrumento divino del omniabarcante plan de Dios que se concluye en la suma perfección. No obstante, la distancia entre uno y otro, entre lo humano y Dios es abismal. Los números mismos sirven para destacarla: somos semejantes a Dios en cuanto que tenemos aptitud para conocerlo en parte -aptitud que además surge por voluntad divina-, y podemos conocerlo debido a que hemos sido creados conforme a una proporción suya, proporción que no impide que los números que la integran guarden entre sí una distancia infinita.El conocimiento sistemático de esta ciencia de la imitación de proporciones se lleva a la práctica, en el ámbito musical, a través del *organum*, procedimiento para la composición polifónica del que se derivará toda la teoría del contrapunto. La mímesis de los números ideales que controlan las operaciones naturales se organiza en forma de cálculo dando lugar no sólo al origen de la ciencia contrapuntística sino que la propia sistematización extrema que se practica introduce un elemento maquinal o automático en el ámbito de la imitación.

Con los trovadores el modelo deja de ser una cuestión numérica para hacerse mujer. La dama, como se ha tratado, revela un proceso de abstracción de la realidad natural a partir del símbolo de lo femenino. Esta imitación despierta en el poeta la parte más femenina para ser unida a su ímpetu viril en un acto alquímico en el que la dualidad alcanza una forma de unidad religiosa. La dama está ausente, es lo inexistente por excelencia, glorificado y divinizado en el proceso de querer glorificar y divinizar. La mimética alquímica es a la vez apolínea y dionisíaca -como todo acto mimético, que no puede sino mostrar el doble impulso- pero es sobre todo un impulso chamánico-apolíneo en el que el yo del poeta quiere crecer hasta identificarse con el ser entero de la naturaleza, es un proceso autoconstitutivo de la voluntad girada sobre sí misma.Esta imitación-invención procede no obstante a partir del hilo de oro de una razón amorosa, de un logos-amor que transmuta la realidad a partir del entusiasmado verbo del poeta. Para el trovador amar y hacer versos es todo uno, y en el trance amoroso se trae desde su mundo ideal la imagen de la diosa que llena la vida de sentidos.Con su obra queda patente que es el arte el creador de la naturaleza, invierte la mímesis aristotélica que dio pie a las interpretaciones naturalistas de Lucrecio, y muestra que la misma naturaleza es incomprensible sin el filtro del arte.

La divinización de la naturaleza a través de la dama pervive en el Renacimiento pero toda la mimética de la transfiguración de lo natural por el amor cede ante la tradición que necesita de las explicaciones sistemáticas, es decir, la alquimia cede ante la filosofía, y las proporciones sagradas, los números ideales retornan al pensamiento mimético clásico con la misma fuerza de antaño. Eso sí, al igual que la dama era la diosa y maestra del poeta, ahora la natura sigue siendo - y lo será por largo tiempo - la maestra de la que el poeta aprende, pero en una relación íntima y apasionada, en la que el filtro artístico que permitía comprenderla está tan incorporado en la nueva concepción que pasará desapercibido hasta que el drama musical no lo vuelva a hacer patente. El Renacimiento, intentando revivir las teorías de la Antigüegad clásica reinventa el ideal griego, a partir de un latente trovadorismo y un firmemente presente

neopitagorismo, de los que va a surgir tanto la ciencia armónica moderna como la ópera del siglo XVII. El neopitagorismo lleva a la antigua forma mimética que proclama la continuidad entre el arte y la naturaleza gracias al puente de los números ideales. La continuidad está garantizada entonces por la permanencia del intelecto, es una continuidad de la inteligencia, una extensión continua de la mente apolínea que garantiza el orden y el fundamento tanto para el arte como para la naturaleza. Este sujeto que se forma a partir de la objetividad de las proporciones, que se descubre a sí mismo divino en cuanto que es capaz de inteligir tales números ideales, se erige, debido a la divinidad de su racioncinio, en centro en torno al cual gira la gran representación del mundo. La ópera es la expresión artística de lo que en la ciencia se alcanza con la revolución copernicana. La *ratio* disuleve la *auctoritas* pero sólo para instituir la autoridad de una nueva *ratio* que trae una nueva puesta en escena de las fuerzas del universo. La nueva *ratio* no puede sino contemplar todo lo que no es número, proporción y plan sistemático como una amenaza y un problema, por lo que se hace necesario organizar una gran representación que simule el mundo. Los afectos se controlan -como el *ethos* fue controlado en la tragedia ática- en la ópera, espectáculo que aglutina las tendencias apolinistas artísticas y científicas, y en el que se ofrecen modelos para la educación y el gozo del nuevo sujeto.

La ópera, al igual que la ciencia, no aspira a comprender o a mejorar la natura, sino a controlarla para crear con ella la segunda naturaleza de la cultura, una segunda naturaleza que en su sueño apolíneo de orden justifica su propia violencia. El modelo a imitar es el que proviene de la cultura, es el sujeto occidental mismo, quien construye a partir de su representación del mundo- representación perfectamente ordenada por la mente neopitagórica- la realidad. La proporción, el número ideal que el yo descubre al principio de la experiencie chamánica como algo más de la experiencia de viaje, no sólo se ha hecho central, constituyente del sujeto y de la posibilidad de la experiencia, sino que ha acabado por desplazar todo lo demás -incluida la ceremonia en la que aparece- y lo ha convertido en una cáscara para la manifestación de la realidad esencial del número y la razón que constituyen al humano. El otro mundo chamánico no es más que un conjunto de relaciones para un juego intelectual y no un lugar de proyección de los componentes más profundos de la psique humana, proyección que operaba como modelo: el modelo es ahora el resultado de filtrar ese *otro psíquico* a través de una tradición simplificadora que dispensa las cosas en favor de una mística específica de proporciones, reguladoras tanto del *ethos* como del intelecto. Tales proporciones, de las que se derivan los muy diversos cálculos desarrollados por los pitagóricos, no son, de hecho, sino simbología que se reifica con respecto a su experiencia: el componente cualitativo del número pitagórico, aquello que hace que sea distinta la intelección que la experiencia de un fenómeno, cede ante el cuantitativo, y la naturaleza es tan sólo algo manipulable o repetible por la reproducción de la unidad del sujeto en todo lo indefinido, es aquello que sólo con la violencia analítica del *uno* cede su otredad.

Dentro de este ámbito de simplificación analítica se mueven los estudios empíricos que sobre la imitación musical se realizan durante toda la Ilustración. La matematización del fenómeno físico sonoro lleva a la matematización del fenómeno psicológico, y así la mímesis se comprende y se define como la proporción entre la variación del impulso físico de la onda de sonido y la variación del impulso psicológico en el oyente. Se trata de una revitalización de los supuestos de los números ideales, eso sí, ahora la empírica que tradicionalmente había sido aplicada a los estudios con cuerdas y yunques, alcanza a la percepción del oyente. En los números ideales de la Ilustración el hombre está imitando su propia imagen como síntesis de todo lo natural, pretendiendo que el objeto creado, la naturaleza conforme a ciertas proporciones filtrantes, es independinete de sí mismo. Esto permite una ruptura del vínculo epistemológico entre objeto y sujeto que limita la imitación bien al campo de la técnica compositiva o bien al de un desnudo y simplón hedonismo, vaciado de las observaciones aristotélicas acerca del carácter instintivo de la mímesis: el instinto no encuentra aún lugar en un marco intelectual que erige los procesos deductivos como base de todo conocer.

Sólo a partir de Rousseau se restablece el vínculo entre el objeto sonoro y el sujeto: la melodía representa la inmediatez de las pasiones, es decir, hay una relación directa y fundamental entre la melodía y la expresión de los sentimientos. La melodía esta hecha con la misma estructura que comunicamos nuestras pasiones, y con las mismas inflexiones, y por este motivo puede llegar a ser más conmovedora que la misma palabra y suscitar los más profundos estados afectivos. En la música se expresa el instinto, habla la naturaleza, por mucho que tal naturaleza ya no sea reconocible sino a partir de la imagen creada por la cultura. La melodía es la unidad analítica compositiva, el punto de partida para las operaciones formales que llevan a la estructura musical clásica, pero también es la expresión del genio, de la naturaleza en su impulso

libre. La noción del logos aristotélico subyace sin duda a estos planteamientos, en particular en su dimensión de causa final: hay algo que lleva el sujeto hacia el orden de las cosas.

Kant da forma sistemática al aristotelismo musical de Rousseau, precisando que esta expresión natural no puede seguir el esquema modelo-copia, pues el modelo en las artes, al contrario que ocurre para la razón, no es algo que pueda ser perfectamente comprendido y explicado, sino más bien algo que se sugiere en las obras de un período y cultura determinados. Para Kant, el artista, si es genial, está poseído -la divinidad que posee es la naturaleza- y si no lo es, expresa intuiciones ideales de la sensibilidad a partir del contacto con otras obras de su período histórico, expresión básicamente mimética (aunque Kant rechace el esquema modelo-copia, la mímesis, como ya se ha visto, desborda este esquema). En ambos casos es mímesis de lo universal, de hecho, al propugnarse un yo individual mínimo en el artista genial para que la naturaleza dé la ley espiritual a través suyo, Kant está reproduciendo parcialmente el esquema aristotélico de las tres mímesis. Y al igual que en el marco conceptual de la mímesis clásica, el filósofo tiene la última palabra en la comprensión de la obra, pues el artista, cuanto mejor sea, más enajenado está y más difícil le es explicar lo que está haciendo.

El impulso teleológico que lleva el arte a su perfección, a través de la posesión del artista genial, es comprendido por Hegel como la manifestación dentro de la esfera artística de lo que en el proceso histórico general es el desarrollo total del *espíritu absoluto*. Hasta cierto punto, este desarrollo puede ser comprendido como el proceso de expresión del universal aristotélico: el espíritu se dice a sí mismo, y se dice secuencialmente en el ámbito de la historia universal. A diferencia de lo que ocurría con Aristóteles, la impronta de este logos no se da de una vez, sino que ocurre de forma gradual, es un proceso. Para cada instante histórico existe, sin embargo, una forma específica de la expresión. Esta forma, como la de los pitagóricos o los platónicos, es un ratio, una configuración proporcional de la armonía realizada. El marco mimético de una expresión universal espiritual por etapas implica que toda expresión sea incompleta con respecto a la expresión final, es decir, que con cada nueva forma de expresión se alcanzan formas más acabadas, más perfectas, lo que implica que las nuevas configuraciones armónicas entre lo interior y lo exterior, el noumeno y el fenómeno, la ley y su manifestación incurran en las contradicciones lógicas más arriba señaladas. Las contradicciones -que sólo parcialmente se resuelven dando a la serie histórica de configuraciones armónicas la condición ontológica de la virtualidad-, en su dimensión más general, vienen planteadas por la conjunción de la relatividad del concepto de armonía hegeliano y por la necesidad de que lo que se exprese en lo relativo sea el *espíritu absoluto*. La dificultad viene ya de Kant y del planteamiento de la teoría del genio, lo que retrotrae el problema hasta Aristóteles: ¿Cómo puede decirse lo universal en lo particular? Este problema es, asimismo, el de la participación de las cosas en las ideas, y de forma más específica, el de las relaciones entre los trances de posesión y de participación, en un marco mimético en el que los dioses están separados de los humanos por la construcción de precisos abismos racionales.

Schopenhauer mantiene este mismo esquema de fuerzas aunque reinterpretando lo universal dentro de la categoría de la voluntad y lo particular dentro de la categoría de la representación. De esta forma se establece un continuo de voluntad, una fuerza unificadora que se da tanto en lo universal como en lo particular y resuelve en parte el problema que la filosofía tradicional occidental tenía para explicar la continuidad entre los dos mundos desde que Platón condenase la materia a la imperfección. No obstante, la solución es sólo parcial, pues la distancia , aunque goza ahora del puente teórico de la voluntad, no queda cerrada.En efecto, la distancia entre universal y particular de la que habla Schopenhauer, es la que Platón reconocía entre el modelo y la apariencia o la copia. Para Schopenhauer, la apariencia, la representación, tiñe la voluntad, y ésta es la tintura del yo individual, del Apolo. Cuando la distancia entre la voluntad y la representación es nula se da la música dionisíaca, en la que la voluntad ya no viene mediada. Las artes musicales ocurren en ese ámbito intermedio que va desde la participación a la posesión, y éstas constituyen la solución al viejo problema:mientras hacemos música, mientras la escuchamos, estamos ya accediendo a lo universal. Según el esquema schopenhaueriano hay, por lo tanto, una relación irreconciliable entre la experiencia de la voluntad y el conocimiento, pues no hay otra cosa que conocer que la voluntad universal, pero para conocerla no se puede sino experimentarla sin representación mediadora, es decir sin armonía y sin un yo. El postulado pitagórico extremo que parece deducirse de su doctriina es: la experiencia de la armonía musical es un fenómeno doble, a saber, puede experimentarse cuantitativamente y cualitativamente; si la experiencia es cuantitativa, hay mediación, representación, unidad y algoritmo; si es cualitativa, y en la medida que es cualitativa hay identificación, indeterminación y éxtasis. Desde el punto de vista cuantitativo-cualitativo del *uno*, del yo, esto sólo conduce a la nada: el sujeto formador/formado de la representación es

nada, es el error, lo que cierra el paso a cualquier ulterior pensamiento y abre el camino al nihilismo.El abismo sigue abierto entre los dos mundos, afirmar uno es negar otro, y viceversa.

Para Nietzsche, las fuerzas de lo apolíneo y lo dionisíaco, las fuerzas que llevan a la representación y al individuo o al devenir y la voluntad del mundo son, ambas, naturales; en su interacción dan forma al instinto ordenador de la imitación. Estas dos fuerzas constituyen un único impulso mimético que se perfila con moviminetos contrapuestos. La voluntad, en el sentido de Schopenhauer de anulación del yo y la representación, coincide con la fuerza caótica del dionisismo, pero ni dicho caos ni la forma que trae la individuación de Apolo son externos al mundo, son fuerzas epistemológicas, más que ontológicas, con las que formamos nuestro conocimiento: ambas son formadoras o deformadoras, la perspectiva platónica de la apariencia ha perdido su sentido. La música es el quehacer general del universo, y el encasillamineto positivista hanslickiano que reduce lo musical a un cálculo simbólico no es sino una trivialización y una falta de perspectiva epistemológica. El problema mimético para Nietzsche es el de la determinación de nuevas formas, de nuevos modelos capaces de recoger vigorosas propuestas de vida, formas que se ajusten a las necesidades fisiológicas, capaces de estimular la vida y aumentar el deseo de vivir, modelos que no se encuentran en ninguna otra parte hipostasiada, sino en el aquí y ahora de la vida. Hasta cierto punto consigue restablecer la continuidad chamánica entre los dos mundos que habían roto Platón. Nietzsche quiere que la nueva música traiga nuevos éxtasis sexuales al cerebro: el mundo, como se decía en la larga tradición simposíaca y de los trovadores, se vuelve perfecto por el amor, se transfigura alquímicamente y la pesadez y la inercia de la materia adquieren alas y la disposición de un movimiento inicial. La mímesis es una disposición general, pero no un ratio predeterminado. La flexibilidad que caracteriza a lo vital tiene que ser adoptada por los propios modelos que deben en todo permanecer próximos a la vida. La petición de principios y modelos que hace Nietzsche, su llamada al *gran estilo*, es el mismo deseo expresado por Goethe de encontrar las leyes de un arte que proceda con una legalidad formal perfectamente adaptada a las exigencias de la materia.

La transmutación mimética nietzscheana puede ser comprendida como una extensión hedonista - en el sentido más epicúreo de la palabra - de la iniciada por los trovadores en su alquimia compositiva, transmutación en la que la apariencia, ya probada como capaz de expresar lo universal a través del sentimiento amoroso por el que la materia alcanza su perfección, es gozada por sí misma. Tal juego con las apariencias es precisamente la labor del arte, y en cuanto que puede estimular la vida hacia un despliegue más pleno, es más profundo que lo que la filosofía de corte platónico ha llamado la verdad misma. El juego artístico no ocupa un lugar privilegiado en la sencuencia de fenómenos, a pesar de que su posición relativa es importante, pues sirve para comprender procesos miméticos de más largo alcance: a través del arte podemos comprender aquellos procesos de creación general biológica, en los cuales la mímesis funciona, al igual que en las artes musicales, como guía para el desarrollo de los organismos.

La teoría dionisíaca lorquiana, la teoría del duende, supone un matizado análisis de las relaciones posesivas que se dan entre el chamán-artista y la divinidad. Su teoría hace de la creación artística, como la de Nietzsche, algo que abarca al humano completo y en particular a su dimensión más agónica. La mímesis es en última instancia la reproducción de las energías creativas de la tierra: el intelecto,la voluntad, el sentimiento y el apetito no hacen sino configurar una escena compleja de fuerzas psicológicas en la que todo lucha contra todo. Cuando no hay lucha habla el ángel, portador de una clara belleza, poseedor del artista tanto como el duende o la musa, pero incapaz de despertar la belleza límite de rosa recién creada que despierta el duende. En esta concepción el artista se autodespedaza para hacer surgir al duende-Dioniso. Lorca reproduce el viejo chamanismo mistérico en el que el conocimiento es posible sin las interferencias de un intelecto dominador, la distancia es franqueable por cualquiera que esté dispuesto a enfrentarse al aterrador grito de Dioniso.

Bretón retoma también los principios chamánicos en su teoría del surrealismo, en lo que parece ser una chamanización general del arte en el siglo XX. Gurú de la tribu mundial, el artista baja a las regiones infernales o sube a las celestiales, ambas ahora llamadas *inconsciente*, en busca de nuevos significados que ayuden a vivir en un tiempo que parece errar propósito en todo lo que intenta. Se confía en la razón ilustrada más de lo que se quiere admitir - el proyecto ilustrado reaparece continuamente como monstruosa caricatura de sí mismo - y de hecho lo que se pretende es refundir tal ratio en un nuevo molde de mayor alcance intelectual: se quiere hacer consciente un campo cada vez mayor -transformación encubierta del proyecto hegeliano- mediante la dirección planificada, científica y militarmente, de la intuición poética. El exceso de contenidos conscientes que resulta debilita, paradójicamente, el elemento chamánico-apolíneo, pues lejos de

alcanzarse tal expansión, hay una regresión hacia configuraciones miméticas más automáticas, automatismo dionisíaco vaciado de su capacidad curativa catárquica.

La categoría de la mímesis sigue siendo fundamental en la filosofía del arte de Adorno, pero no para designar una relación modelo copia del arte con respecto a la naturaleza, sino para atestiguar el origen animal del impulso a imitar. Para Adorno tal impulso se racionaliza primero en la ceremonia mágico-religiosa para después alcanzarse, al desprenderse la actividad imitadora del ritual, la independencia que le es propia a la experiencia estética. La animalidad permanece no obstante en la forma de lo bufonesco. La bufonada representa la brecha que se da entre el arte como mímesis y el arte como producción, y expresa un contenido fundamental de nuestra humanidad. Ni el arte como producción ni el arte como mímesis tienen su fundamento en la naturaleza: un proceso de reflexión media siempre entre el impulso animal y la acción. El arte es una expresión del espíritu que se objetiva en la conjunción de materia y forma que constituye la obra. La mímesis, como impulso directriz que está en la base de la conducta estética, es responsable de la proliferación de formas artísticas, así como de la relexión que lleva a la incorporación de materias para el arte. La objetivación es diferente, según Adorno, para cada arte, y presta especial atención a la objetivación de las artes musicales que se hace a partir de la creación de un ámbito que le es propio a todas ellas, un espacio-tiempo y una lógica especiales para la música, proposición no extenta de contradicciones, como se vio.

El modelo estético-cosmológico de Nietzsche del eterno retorno tenía como consecuencia la invalidación teórica del modelo participativo platónico tanto como del de la posesión: el mundo es un juego de apariencias y una máscara no puede sino cubrir otra máscara. El problema radica en la propia noción de imitación, sustentada sobre un principio de identidad tan ilusorio él mismo que poco o nada se puede fundamentar en él. Si lo que hay son sólo las máscaras reactivas del apolinismo, la imitación es tan sólo una repetición *ciega*, y el arte es el juego en el que las copias se revierten en simulacros. Éste es el punto de partida de Giles Deleuze, quien desde suelo nietzscheano se dedicará a mostrar el carácter ilusorio de toda representación y, por tanto, de todo concepto, así como a construir una cosmología estética en la que la simulación pueda ser pensada desde la diferencia. Su sistema, a pesar de quedar atrapado en la paradoja de querer salir del concepto a partir de conceptos, sugiere un ámbito para la génesis de obras musicales. Su teoría, muy musical por su juego en el límite del concepto y por la definición de *precedentes oscuros* para la experiencia estética, parece inspirada en las formulaciones que encontramos en la música de Pierre Boulez acerca de la virtualidad tímbrica, es decir la virtualidad de la identidad sonora, siempre en proceso emergente, siempre llegando a ser diferente en la experiencia de cada aquí y ahora. La noción de *precedente oscuro* no sólo guarda contenidos musicales (se trata de un tema secundario con respecto a sus variaciones, a pesar de ser su origen), sino que también se pueden encontrar similaridades con la primera divinidad gnóstica y con el *uno sin forma* de los pitagóricos. Deleuze lleva la noción de un precursor así, lo oscuro distinto dionsíaco -en el límite de lo oscuro indistinto-, hasta el centro del pensamiento, cuando a través de la construcción (construcción que se apoya en una creencia) del concepto de lo deviniente pretende superar las ilusiones trascendentales de la representación. Lo deviniente, en sentido estricto, no podría llamarse un concepto, pues su extensión es anterior a la individuación y su comprehensión no está difinida. Se trata más bien de una idea operativa, una idea mediadora que en su virtualidad es capaz de suscitar intuiciones con sentido, pero que sólo es inteligible, obviamente, como concepto: un deviniente se define entre los límites de los individuos que abarca; el deviniente pájaro del dibujo se define desde las aves hasta ciertas frecuencias de color dispuestas sobre una superficie de representación. Lo interesante de la noción de deviniente es su condicón limite con el concepto, por eso donde los devinientes pueden funcionar con interés epistemológico es precisamente en los bloqueos miméticos que todo arte realiza con respecto a un marco deviniente dado.

Me gustaría insistir, para acabar, en la persistencia del número en las explicaciones intentadas sobre la mímesis desde las más remotas experiencias chamánicas hasta las más contemporáneas conceptualizaciones. En la teoría nietzscheana del eterno retorno la numerabilidad de la materia da sentido a la hipótesis variacional: la gran repetición es la consecuencia de una inexorabilidad numérica, y la mímesis instintiva, en una naturaleza que funciona conforme a este gran plan, es una reproducción a menor escala, una tendencia que se cristaliza exactamente en juegos de máscaras de identidad. El número en Nietzsche se ha hecho cifra abominable con respecto al número de San Agustín o Santo Tomás, que garantizaba en su simplicidad la disposición sensata de las cosas, en cuanto que el número era pensable y hasta objetivable en la Escritura. En Nietzsche el infinito potencial de Aristóteles se ha hecho actual en la forma del tiempo, y la repetición arrasa toda poética, pero el *retorno* es en última instancia una doctrina numérica, de hecho, la

teoría depende por entero de la noción de numerabilidad, por mucha inversión que se haga de la interpretación ética. El número es el sueño de la balanza, pero la base del número, el principio de identidad, está reflejando la única opción para que aparezca el acto de pensar. Desde los pitagóricos hasta el empirismo del XVIII, desde la ópera hasta Hegel, en todos los intentos de explicación de la mímesis, el número parece encontrarse en el centro. En algunos casos, como en la exposición de Deleuze el número aparece en la tensión entre lo oscuro distinto o dionisíaco y lo claro distinto o apolíneo, pero la explicación de la dimensión mimética, sea imitativa, repetitiva, o de posesión, pasa invariablemente por la comprensión de un proceso numerativo, y si hemos de ser más precisos, de un proceso de ritmización, un proceso de formación de ciclos e identidades. En otros casos, como en la alquímica práctica trovadoresca,se trata de la experiencia de la síntesis de opuestos en una creación totalizada, experiencia que tiene capacidad transfiguradora. La transfiguración consiste precisamente en la sustitución de una serie numérica por una nueva serie en la que sólo se da la unidad.

Por otro lado, el número, cuando se fija su dimensión cualitativa -como comprendieron ya las culturas más antiguas- da la ley moral. Es el número esencial de los pitagóricos y platónicos tanto como la cifra secreta de la Escritura hebrea; de hecho, a partir de San Agustín es las dos cosas, en una síntesis que hace de las Escrituras el único modelo para las copias. Hasta Nietzsche el número mantiene la cualidad nouménica de la Escritura; con Nietzsche es la base reguladora de las apariencias y la forma en la que la apariencia es querida, pero ya no es la cosa en sí. El *arithmos* no es el noumeno, sino que es lo que no fluye, lo que continuamente se solidifica en el devenir del mundo y que tiene una cierta duración temporal, es lo que delimita al *rithmos* haciéndolo algo particular para después destruirse o transformarse en otra cosa. Este *arithmos* da la ley moral, es el punto sobre el que se orienta el *axis mundi* del que continuamente habla Eliade, pero siempre se forma a partir de una tensión. El *arithmos* es la tensión apolínea-dionisíaca, es decir, la que se da en el recorrido desde lo oscuro distinto a lo claro distinto, tensión en la que se forman los órdenes rítmicos que constituyen el principio de identidad. Pero dicho *arithmos* es un momento del *rithmos*, el flujo básico musical, aquél movimiento que recorre desde lo oscuro indistinto, el apeiron, hasta lo oscuro distinto, lo dionisíaco.

La participación, la posesión, la imitación, la repetición y todos los conceptos que definen el campo mimético podrían ser comprendidos a partir de procesos de comunicación que ligan -que hacen continuas- las duraciones que van desde el *rithmos* hasta el *arithmos* tanto como las inversas, las que disuelven el número en el flujo universal: la mímesis es el fenómeno de tal comunicación, está en la base de la constitución de la identidad y la experiencia del mundo. Pero esto no deja de ser otra variación conceptual sobre la dinámica de un campo mimético que siempre escapa y permanece ajeno, en cierta medida, aunque no totalmente, a las tentativas lingüísticas. La complejidad del campo mimético es una complejidad no conceptual, por ello no se puede hacer una caracterización esquemática o sistemática más allá de un mero boceto lingüístico. Para la filosofía esto es incómodo, pero para que ocurra la experiencia musical es, sin embargo, inevitable.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor W.*Teoría Estética.* Taurus. Madrid. 1986.

Adorno, Theodor W.*Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. Ed.Verso. New York. 1992.

Adorno, Theodor W.*Wagner.Mahler*.Einaudi.Torino.1981.

Anónimo.*Himnos Órficos*.Ed. Gredos.Madrid.1987.

Apolodoro.*Biblioteca Mitológica*. Alianza Editorial.Madrid. 1993.

Agustín (San) de Hipona.*Ciudad de Dios*. B.A.C. Madrid 1958.

Agustín (San) de Hipona. *Ordine,Musica,Bellezza*.Ed.Rusconi. Milano 1992.

Agustín (San) de Hipona.*Confesiones*.Bruguera.Barcelona. 1984.

Aristófanes.*Los Acarnienses y otras comedias*. Ed.Cátedra. Madrid.1990.

Aristófanes.*Las Avispas y otras comedias*.Ed.Cátedra.Madrid. 1990.

Aristoxeno.*Elementa Rhythmica*. Clarrendon Press. Oxford 1990.

Arquíloco.*Fragment*s. Societé d'Edition Les Belles Lettres. Paris. 1958.

Aristóteles.*Collected Works*. Princeton University. Press. 2Vol.Princeton.1985.

Aristóteles. *Etica a Nicómaco*.Hackett Publishing Company. Indianapolis/Cambridge. 1985.

Aristóteles.*Metafísica*.Ann Arbor Paperbacks. The University of Michigan Press.1960.

Aristóteles.*Poetics*.Dover Publications.New York.1951.

Aristóteles. *Política*.Oxford University Press.Oxford.1988.

Aristóteles. *Retórica*.Centro de Estudios Constitucionales. Madrid.1985.

Aubry, Pierre.*Trouvéres et Troubadours*. Georg Olms Verlag. Hildesheim and New York. 1981.

Bachofen,J.J.*Myth, Religion an Mother Right*,selected writings of J.J. Bachofen. Princeton University Press. Princeton.1973.

Beethoven,Ludwig v.*Symphony no.9 en Re menor*.Kalmus.New York.1956.

Bianconi,Lorenzo.*Historia de la música: el s.XVII*. Turner Musica.Madrid.1986.

Boecio.*De Institutione Musica*.University Microfilms International. Ann Arbor, Michigan.1977.

Boll, André.*L'Opera: Spectacle intégral.* Olivia Parin, Editeur. Paris. 1963.

Boulez,Pierre.*Orientations*.Harvard University Press. Cambridge.Mass.1985.

Boulez,Pierre.*Pensare la musica oggi.*Nuovo Politecnico. Einaudi.Torino.1979.

Boulez,Pierre.*Pli selon pli:Improvisation 1 sur Mallarme: "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*.Universal Edition. London.1977.

Breton, André.*Manifestes du Surrealisme*.Ed.Gallimard. Cher 1990.

Buonarroti,Michelangelo.*Complete Poems and Selected Letters.* Princeton University Press. 1980.

Butcher, S.H.*Aristotle's Theory of Poetry and the Fine Arts*. Dover Publications .New York.1951.

Cage, John.*A year from Monday*..Weslelyan University Press. Middletown. 1967.

Cage, John.*John Cage, an anthology*.Da capo paperback.New York 1991.

Capellanus, Andreas.*De Amore*. Duckworth. London. 1982.

Cassirer,Ernst.*Kant's Life and Thought*.Yale University Press. New Haven and London. 1981.

Chailley, Jacques.*La Musique Grecque Antique*. Societée D'Edition Les Belles Lettres. Paris 1979.

Combarieu, Jules.*La Musique et la Magie*. Alphonse Picard et Fils Editeurs. Paris 1909.

Comotti, Giovanni.*La musica en la cultura griega y romana.*
Turner Musica.Madrid.1986.

Cone, Edward T. and Boretz,Benjamin.(Editors). *Perspectives on Contemporary Music Theory*. W.W.Norton & Company,Inc, New York. 1972.

Conford,F.M.*Platón y Parménides*. Ed.La balsa de la medusa.Madrid.1989.

Dante Aligheri.*Obras Completas.* B.A.C.Madrid.1980.

Davidson,A.T. and Apel Willi.*Historical Anthology of Music:*
Oriental Medieval and Renaissance.Harvard University Press. Cambridge,Massachusetts. 1982.

De Aquino,Tomás (Sto).*Basic writings of St. Thomas Aquinas*. Random House.New York.1945.

De León,Fr.Luis.*Poesías.*Edaf.Madrid.1985.

De la Vega, Garcilaso.*Poesía Castellana completa*. Cátedra.
Madrid 1993.

De Vega,Lope.*Arte nuevo de hacer comedias*. Editado por Juán Mannuel Rozas.Sociedad General Española de Librería. Madrid. 1976.

Deleuze,Giles.*Difference and Repetition*. Columbia University Press. New York. 1994.

Deleuze,Giles.*Nietzsche y la Filosofía*. Anagrama.Madrid 1986.

Deleuze,Giles.*Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Zone Books. New York 1992.

Deleuze,Giles and Guattari,Félix.*A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press. Minneapolis and London. 1994.

Eco, Umberto.*The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1988.

Eliade, Mircea.*A History of Religious Ideas* .(4.Vol.) The University of Chicago Press.Chicago.1978.

Eliade, Mircea.*Chamanism:Ancient Techniques of Ecstasy* Princeton University Press.Princeton.1974.

Eliade, Mircea.*Lo sagrado y lo profano*.Ed.Labor. Barcelona. 1985.

Eliade, Mircea.*Mito y realidad*, Ed.Labor, Barcelona.1992.

Else, Gerard F.*Imitación in the Fifth Century*. Harvard Studies in Classical Philology 53, No. 2. Cambridge.(Mass.) 1958.

Else, Gerard F.*Aristotle on the Beauty of Tragedy* en Harvard Studies in Classical Philology Vol. 49.Cambridge.(Mass.). 1938.

Erasmo, Desiderio.*The Praise of Folly.* W.W. Norton and Company. New York and London. 1989.

Escoto Erígena.*Perphiyseon.*Bellarmin and Dumbarton Oaks. Montreal and Washington.1987.

Esquilo.*Aeschylos Tragedies*.(2.vol.) Harvard University Press and William Heinemann.Cambridge(Mass.) and London.1983.

Esquilo.*Tragedias Completas*.Edaf.Madrid.1989.

Eurípides.*Euripides Tragedies*.(4.vol.). Harvard University Press and William Heinemann.Cambridge (Mass.) and London. 1978-80.

Fabbri,Paolo.*Monteverdi*.Turner Musica.Madrid.1989.

Falby, Zoltan.*Mediterranean culture and Troubadour Music*. Akademiai Kiadó.Budapest. 1986.

Feldman,Morton.*For Philip Guston.* Universal Edition.London. 1985.

Fernandez,Clemente.(Editor).*Los filósofos medievales*. (2.vol.).B.A.C.Madrid.1979.

Fludd, Robert.*Escritos sobre música*.Editora Nacional. Madrid 1979.

Frazer,James G.*The golden Bough*.Macmillan Publishing Company. New York 1963.

Fubini, Enrico.*La estética musical desde la Antigüedad hasta el s. XX*. Alianza Música. Madrid 1988.

Galilei, Vincenzo.*Dialogo della Musica Antica e della Moderna*. Ed. Minuziano. Milán 1947.

Gallo,F.Alberto.*La historia de la musica:el medioevo*.
Turner musica.Madrid.1987.

García Lorca,Federico.*Teoría y Juego del Duende.* Conferencias de la Habana de 1928. Ed. Kanathos. Dallas. Texas.1981.

García Lorca,Federico.*Poeta en Nueva York*. Ed. Cátedra. Madrid.1992.

García Gual,Carlos.*Introducción a la mitología griega*.
Alianza Editorial.Madrid.1992.

Gauberine,Leopoldo.*La Parola e la Musica Nell'Antiquitá*. Ed. Leo S. Olschki.Firenze. 1912.

Goethe, J.W.*Essays on Art and Literature. Collected Works*. Vol. 3 Princeton University Press. Princeton. 1994.

Goethe, J.W.*From my life: Poetry and Truth.Collected Works*. Vol.4. Princeton University Press. Princeton. 1994.

Goethe, J.W.*Scientific Studies*. Suhrkamp Publishers. New York 1988.

Göram, Sörbom.*Mimesis and Art:Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Stockholm: Svenska Bokförlaget 1966.

Gould, Thomas.*The Ancient Quarrell between Poetry and Philosophy*. Princeton University Press.Princeton. 1991.

Graves, Robert.*The Whithe Goddess.* Farrar, Straus and Giroux. New York 1994.

Graves, Robert.*Mitos Griegos.*Alianza Editorial(2.vol).Madrid 1985.

Guthrie,K.S.(Editor)*The Pythagorean Source Book and Library.* Phanes Press.Grand Rapids.Michigan. 1988.

Guthrie,W.K.C.*The Greeks and Their Gods*. Beacon Paperbacks. Boston. 1955.

Guthrie,W.K.C.*Orpheus and Greek Religion*. Princeton University Press. Princeton 1993.

Hanslick, Eduard.*On the Musically Beautiful*. Hackett Publishing Company. Indianapolis 1986

Hegel, G.W.F.*Estética* Ed. Alta Fulla. Barcelona 1988.

Hegel, G.W.F.*Lecciones sobre la filosofía de la historia*. Alianza Universidad.Madrid.1985.

Homero.*Himnos.Margites.Batracomiomaquia.Epigramas.Fragmentos.* Ediciones B.Libro Clásico.Barcelona.1990.

Homero.*Ilíada.*Ed.Gredos. Madrid.1991.

Homero.*Odisea*.Ed.Gredos.Madrid.1986.

Hesíodo.*Teogonía* Ed.Porrúa.México.1982.

Ibn Hazm de Córdoba.*El collar de la paloma*. Alianza Editorial Madrid.1985.

Kaminsky, Jack.*Hegel on Art: An interpretation of Hegel's Aesthetics*. State University of New York Press.Albany. 1970.

Kant, Inmanuel.*Crítica del Juicio*. Ed. Porrúa México.1985.

Kant, Inmanuel.*Crítica de la Razón Pura*. Alfaguara.Madrid. 1986.

Kerenyi,Karl. *Essays on a Science of Mythology*. Princeton University Press. 1993.

Kerenyi,Karl.*Man and Mask. En Spiritual Disciplines*.Princeton University Press. Princeton.1985.

Kirk, G.S. and Raven J.E.*Los Filósofos Presocráticos.* Ed. Gredos. Madrid 1981.

Lesky, Albin.*Greek Tragic Poetry*. Yale University Press. New Haven and London 1983.

Lindenberger,Herbert.*Opera*: *The Extravagant Art*. Cornell University Press. Ithaca and London. 1992.

Lippman, Edward A.*Musical Thought in Ancient Greece*. Columbia University Press. New York. 1969.

Lucrecio.*De Rerum Natura*.(2 vol.).Consejo Superior de Investigaciones Científicas.Madrid.1983.

Lukacs,Georg.*Estética: Problemas de la mímesis*. Vol.2. Instrumentos no.19.Ed.Grijalbo.Barcelona.1982.

Mahler,Gustav.*Symphony no.5.Do#menor*. E.Eulenburg.London and New York.1992.

Mahler,Gustav.*Symphonie IX*.Universal Edition.Wien. 1952.

Malm, William P.*Culturas musicales del Pacífico, el cercano Oriente y Asia*. Alianza Música. Madrid 1985.

Maziarz,Edward A. and Greewood T.*Greek Mathematical Philosophy*. Barnes and Noble.New York.1995.

Méla, Charles.*Le Beau Trouvé. Etudes de theorie et de critique litteraires sur l'art des trouveurs au Moyen Age.* Paradigme Ed. Caen.1993.

Michels,Ulrich.*Atlas de música*.(2.vol.).Alianza Ed. Madrid. 1985-1992.

Monteverdi, Claudio. *Orfeo*.(Con estudio crítico de Francesco Malipiero). Universal Edition. Viena 1992.

Mullin, Glenn H.*The practice of the Kalachakra*. Snow Lion Publications, Ithaca, New York 1991.

Narvaez,Luis de.*Opera Omnia*.Ed.Alpuerto.Madrid.1981.

Nattiez,J.Jacques.*Music and Discourse.Toward a semiology of Music*.Princeton University Press.Princeton. 1990.

Neumann, Erich.*The Great Mother*. Princeton University Press. Princeton. 1991.

Nietzsche,Friedrich.*Nacimiento de la Tragedia*. Alianza Editorial.Barcelona. 1991.

Nietzsche,Friedrich.*The Birth of Tragedy*. Vintage Books.New York. 1967.

Nietzsche,Friedrich.*The Will to Power*. Vintage Books. New York 1968.

Nietzsche,Friedrich.*Obras Inmortales en 4 Vol*. Ed. Teorema. Visión Libros. Barcelona. 1985.

Nietzsche,Friedrich.*Vier Gesange nach Fragmenten von Nietzsche*. Sikorski. Hamburg.1992.

Novalis.*Enciclopedia*. Ed. Espiral /Fundamentos.Madrid 1976.

Otto,Walter.F.*Dionysus.*Indiana University Press.Bloomington and Indianapolis.1984.

Ovidio.*Metamorfosi*s. Barcelona, Ed.Juventud.1991.

Palisca,Claude.(Editor).*Norton Anthology of Western Music.*
(2.Vol.)W.W.Norton and Co.New York and London. 1980.

Paz, Octavio.*La búsqueda del comienzo*:*escritos sobre el surrealismo*.Ed.Fundamentos.Madrid.1954.

Píndaro.*Pindar's Poetry*.Harvard University Press and William Heinemann.Cambridge (Mass.) and London. 1978.

Píndaro.*Odas y fragmentos*.Gredos.Madrid.1984.

Pintacuda, Mario.*La musica nella tragedia greca*.Lorenzo Misuraca Editore. Cefalú 1978.

Platón. *Diálogos*.(7 volúmenes).Ed.Gredos.Madrid. 1985-1988.

Platón.*Collected Dialogues*. Princeton University Press. Princeton. 1989.

Plotino.*The Enneads.*Faber and Faber Ltd.London.1966.

Plumptre, E.H.*Cronological Outline to Aeschylos Tragedies*. D.C.Heath and Co.Boston.1906.

Pope,Alexander.*Pastoral Poetry and Essay on Criticism* Methuen and Yale University Press. London and New Haven .1961.

Porfirio.*Vida de Pitágoras*.Ed.Gredos.Madrid.1987.

Pouseur,Henri.*Música,semántica,sociedad.*Alianza Música. Madrid.1983.

Preminger, Alex and T.V.F.Brogan.(Editors)*The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press.Princeton. 1993.

Rameau,Jean Ph.*Treatise on Harmony*.Dover Publications, Inc. New York. 1971.

Reese, Gustave.*La música en el Renacimiento.* Alianza Musica. Madrid. 1988.

Reich,Steve.*Tehillim:partsI-IV.*Boosey & Hawkes.New York.1981.

Riemann, Hugo.*History of Music Theory.*University of Nebraska Press. Lincoln 1962.

Rouget, Gilbert.*Music and Trance: A theory of the Relations between Music and Possession*. University of Chicago Press. 1985.

Safo et al.*Greek Lyrik Poetry*. Oxford University Press 1993.

San Mateo et Al.-*Nuevo Testamento Interlineal* (griego-español). CLIE. Madrid.1984.

Schiller,Friedrich.*Poesía Filosófica*.Hiperión.Madrid. 1991.

Schlesinger,K.*The Greek Aulos*. Ed. Methnuen and Co.London 1939.

Schneider, Marius.*El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas*.Consejo Superior de Investigaciones científicas. Barcelona.1946.

Schneller,Herbert M.*The Idea of Music: An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*.Medieval Institute Publications. Western Michigan University. Kalamazoo. Michigan.1988.

Schoenberg,Arnold.*Style and Idea*.University of California Press.Berkeley and Los Angeles.1984.

Schoenberg,Arnold.*Variationen fur Orchester.*Universal. Edition.Wien.1956.

Schopenhauer,Arthur.*The World as will and representation*. (2.Vol)Dover Publications,Inc.New York.1969.

Sófocles.*Fragmentos*.Ed.Gredos.Madrid.1983.

Sófocles.*Tragedias*.Edaf.Madrid.1985.

Sófocles.*Sophocles Tragedies*.(2.vol.).Harvard University Press and William Heinemann.Ltd.Cambridge.(Mass.) and London. 1981.

Spariosu, Mihai.*Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory*. Ed. Gunter Narr.Tubingen. 1982.

Spariosu, Mihai.*God of Many Names:Play, Poetry and Power in Hellenic Thought from Homer to Aristotle*.Duke University Press. Durham and London.1991.

Stewart,R.J.*Música y Conciencia*.Ed.Mandala.Madrid.1990.

Stockausen, Karlheinz.*Entrevista sobre el genio musical*. Turner Musica.Madrid.1988.

Stravinsky,Igor.*Poética Musical.*Taurus.Madrid.1981.

Stuckenschmidt,H.H.*Twentieth Century Music*.McGraw-Hill Book Co.New York-Toronto.1969.

Tame,David.*The Secret Power of Music*. Destiny Books; Rochester, Vermont 1984.

Tatarkiewicz, Wladislaw.*Historia de seis ideas.* Ed Tecnos. Madrid. 1988.*History of Aesthetics*.Ed.Monton. The Hague and Paris. 1974.

Walter,Bruno.*Gustav Mahler*.Alianza Música.Madrid.1993.

Wagner, Richard.*On Music and Drama*. University of Nebraska Press.Lincoln and London.1992.

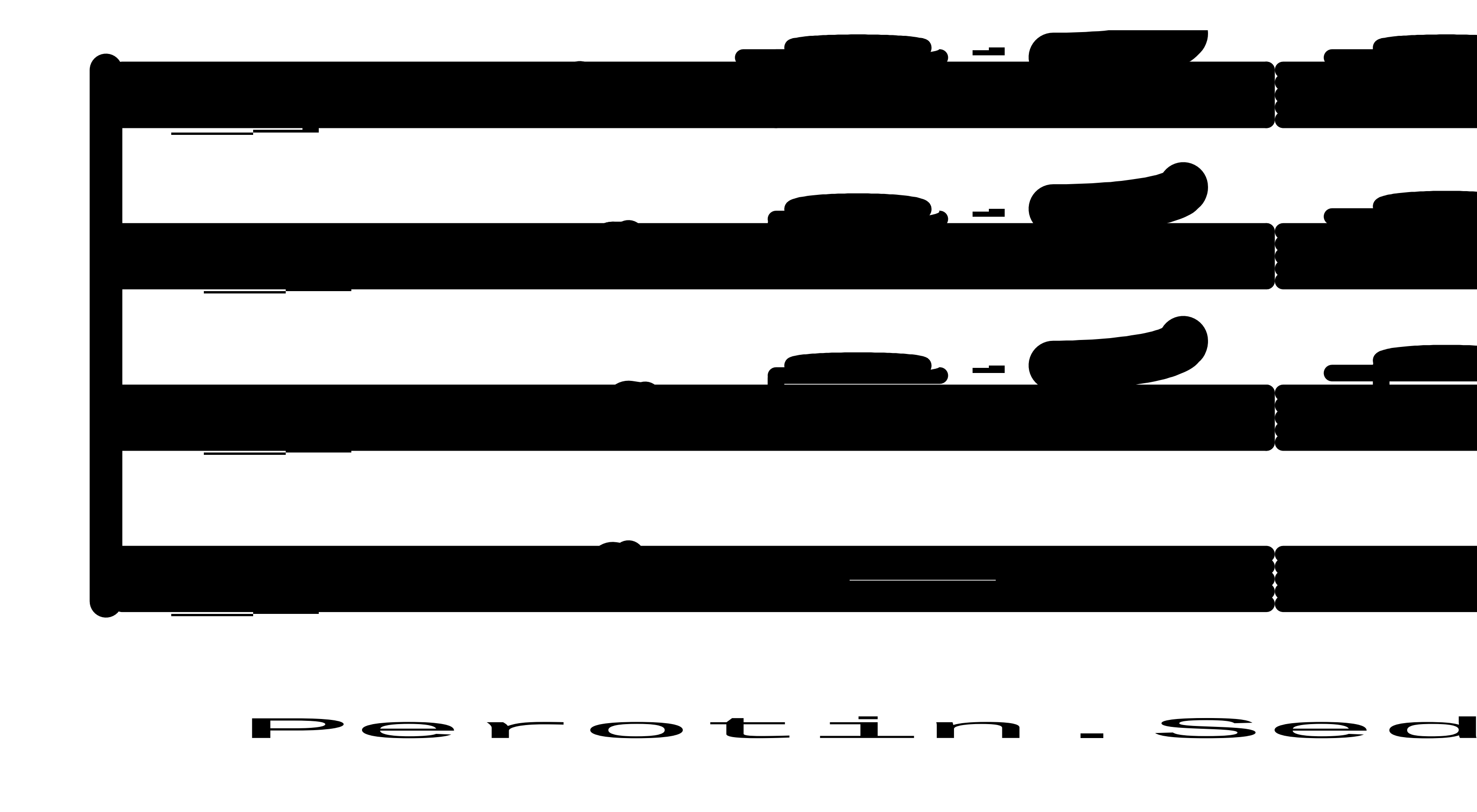
Werner, Eric.*The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millnium*. Columbia University Press and Dennis Dobson. New York and London. 1959.

West, M.L.*Introduction to Greek Metre.* Oxford.Clarendon Press. 1987.

Xenakis, Iannis.*Formalized Music.* Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.1971

Yudkin, Jeremy.*Music in Medieval Europe*. Prentire Hall Englewood Cliffs.New Jersey. 1989.

Zimmer, Heinrich.*The significance of the tantric Yoga*.*En Spiritual Disciplines*. Princeton University Press.Princeton 1985.

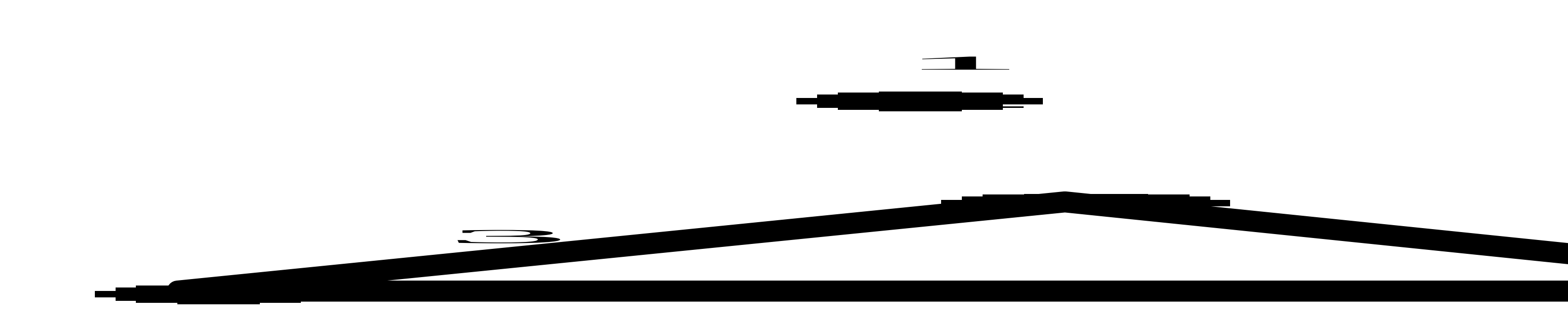


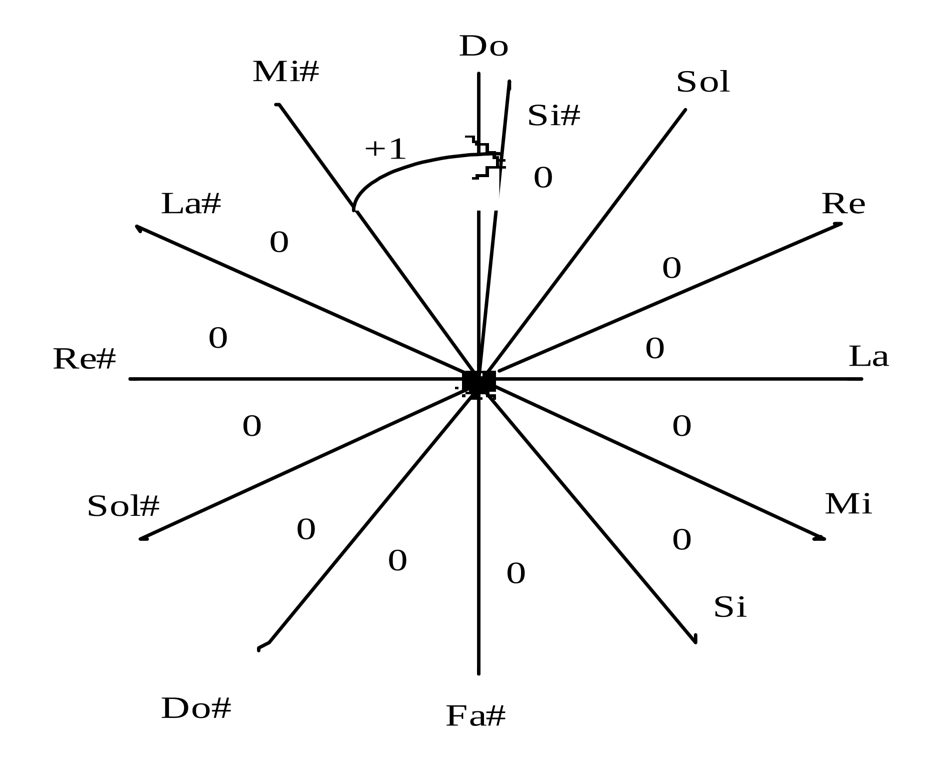
Perotin. Sed

Alfa es el
a partir d
imitacione
pieza poli

Tetraktys
como Tetracordo
descendente

FIGURA 10.



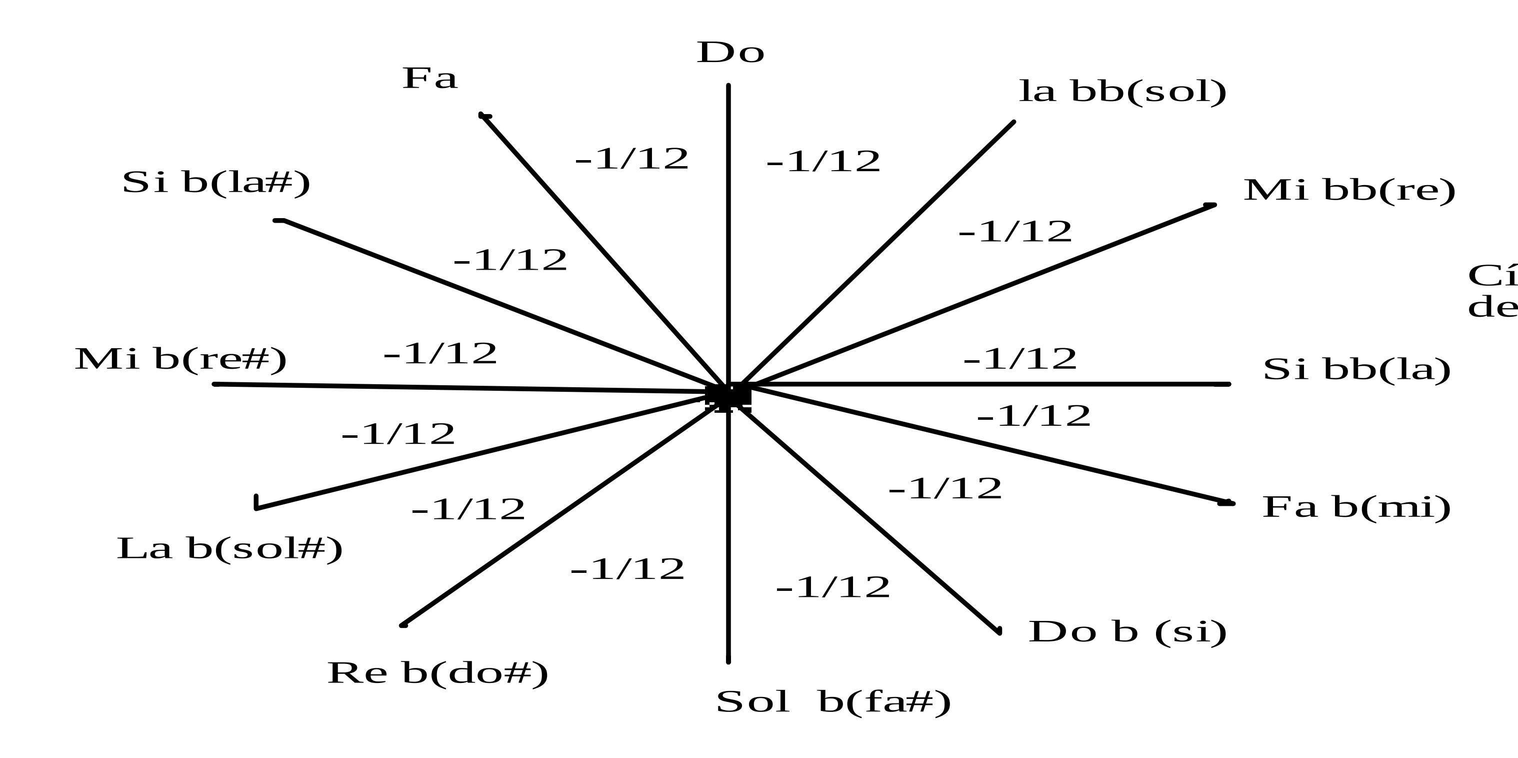


Espiral de quintas pitagórica.

0= Quinta perfecta (2/3)
+1=Quinta un poco aumentada

COMA PITAGORICA: SI# es distinto a DO

Figura 4.



-La quinta pitagórica es 1/12 mayor que la temperada.
-La tercera mayor pitagórica es 4/12 mayor que la temperada.
-La segunda mayor pitagórica es 2/12 mayor que la temperada.
-La cuarta pitagórica es 11/12 mayor que la temperada.

Figura 5.